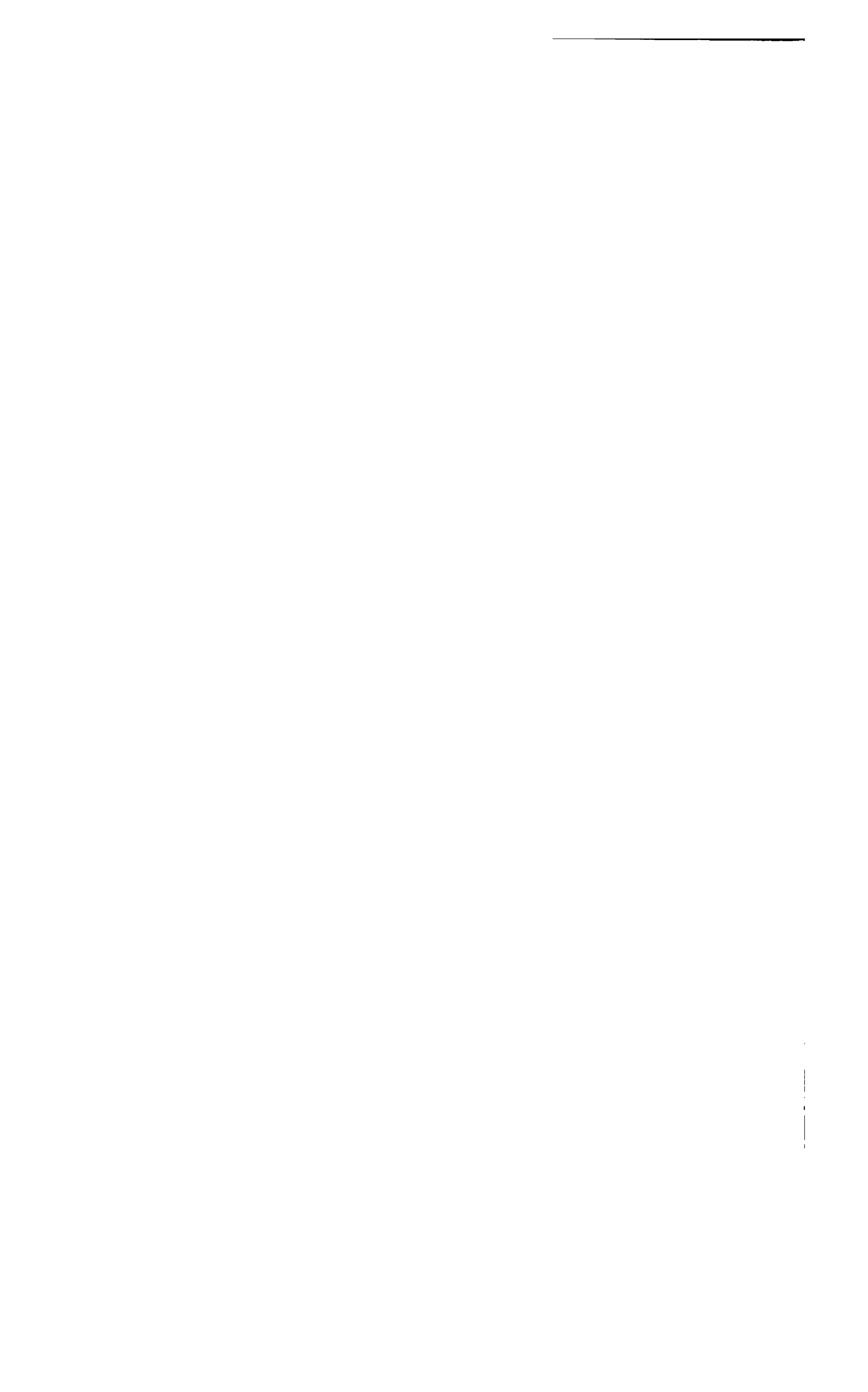








VIRGILS EPISCHE TECHNIK

VON

RICHARD HEINZE



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER
1903

DEM ANDENKEN

GEORG KAIBELS

GEWIDMET

Vorwort.

Dies Buch will nicht Werturteile fällen, sondern historische Tatsachen feststellen. Es fragt nicht, was Virgil gesollt und gekonnt, sondern was er gewollt hat; es sucht das Werden der Aeneis zu begreifen, soweit dies Werden als das Resultat bewußter und durch bestimmte Tendenzen geleiteter künstlerischer Tätigkeit des Dichters zu begreifen ist. Streiflichter fallen dabei freilich auch auf die Persönlichkeit des Dichters, seine Weltanschauung, die geistigen Strömungen seiner Zeit; diese Dinge habe ich berührt, wo die Fragen, die ich mir gestellt hatte, anders nicht zu lösen waren. Völlig beiseite gelassen habe ich Sprache und Vers der Aeneis: beides für die Wirkung des Gedichts von größter Bedeutung, nicht so für das Verständnis des Gedichts als epischen Kunstwerks. Dies Verständnis zu fördern lag mir vor allem am Herzen; wenn es mir gelungen ist, so wird dabei zugleich die Geschichte der poetischen Technik gewonnen haben. Wie viel auf diesem Gebiete uns noch zu tun bleibt, brauche ich nicht auszuführen; meine Arbeit hat notwendig darunter gelitten, daß die Technik der poetischen wie der prosaischen Erzählung vor Virgil bisher völlig ungenügend durchforscht ist, auch die nach-aristotelische Theorie der Erzählungskunst noch ganz im Dunkeln liegt. Ich selbst habe diesen Mängeln für meinen eigenen Zweck nur zum allergeringsten Teile abhelfen können; mein Hauptbestreben mußte sein, die künstlerischen Tendenzen der Aeneis aus ihr selbst zu erschließen. An direkten Vorarbeiten gab es auch hier nicht viel; aber indirekt hatte mir ja jeder Beitrag zum Verständnis irgend eines Verses vorgearbeitet, und es versteht sich, daß ich ohne die kommentierende Tätigkeit so vieler Generationen auch meine Arbeit nicht hätte leisten können. Ich habe mich des gemeinsamen Gutes, das durch diese Tätigkeit angesammelt ist, bedient, ohne im einzelnen anzugeben oder auch nur nachzu-

forschen, wer etwa das griechische Original eines Virgilverses zuerst gefunden oder eine allgemein rezipierte richtige Erklärung zuerst ausgesprochen habe; im übrigen habe ich mich bemüht, jedem das Seine zu geben, ohne bei der Ausdehnung der internationalen Virgilliteratur versichern zu können, daß mir das gelungen sei. Zur Polemik im kleinen wie im großen hätte ich reichlich Gelegenheit gehabt; ich habe sie im weitesten Umfange unbenutzt gelassen und nur auf wenige jüngst erschienene Arbeiten des öfteren Bezug genommen, die mir für gewisse Richtungen der modernen Virgilerklärung typisch zu sein schienen.

Die beiden Teile des Buchs suchen das gleiche Ziel auf verschiedenen Wegen zu erreichen. Im ersten habe ich größere zusammenhängende Partieen der Aeneis auf ihre Technik hin analysiert: ich hoffe, daß diese Kapitel denen, die das Gedicht verstehen lernen wollen, neben den vorhandenen Kommentaren zur Einführung dienen können. Ich habe mir bei jedem Abschnitt die besondere Aufgabe des Dichters zu vergegenwärtigen und die Erwägungen zu rekonstruieren gesucht, die zu der vorliegenden Lösung geführt haben; ich habe festzustellen versucht, was der Dichter in seinen Quellen fand, was er seinen Vorbildern entlehnte, habe auf Grund dessen seine umgestaltende und neugestaltende Tätigkeit verfolgt. Dabei mußte zur Sprache kommen, welchen Einfluß neben den ästhetischen die politischen und moralischen Tendenzen des Dichters auf die Gestaltung des Gedichts ausgeübt haben. Der zweite Teil faßt die so gewonnenen Resultate zusammen und sucht sie zu einem systematisch angelegten Bilde der epischen Technik zu vervollständigen. Wiederholungen waren dabei nicht völlig zu vermeiden: ich hoffe, sie durch reichliche Verweisungen auf das niedrigste Maß beschränkt zu haben.

Berlin, November 1902. **R. Heinze.**

Inhaltsübersicht.

Erster Teil.

Seite

Erstes Kapitel: Ilions Fall 1
Einleitung.
I. Das hölzerne Roß 6
1. Überlieferung. 2. Sinon. 3. Laokoon. 4. Einzug.
II. Der Kampf 21
1. Vorbericht. 2. Hektors Traumerscheinung. 3. Aeneas im Kampf. 4. Panthus und die Penaten. 5. Coroebus. 6. Auf der Burg. 7. Priamus' Tod.
III. Der Auszug 45
1. Helena und Venus. 2. Theophanie. 3. Venus' Hilfe. 4. Anchises und das auspicium maximum. 5. Creusa. 6. Abschluß.
Exkurs: Virgil, Quintus und Tryphiodor 63
I. Quintus 63
Das hölzerne Roß. Sinon. Laokoon. Auszug des Aeneas. Nyktomachie. Aeolus und Seesturm.
II. Tryphiodor 77
Helena. Sinon.

Zweites Kapitel: Die Irrfahrten des Aeneas 81
Einleitung. 1. Einheit der Erzählung; κτίσεις. 2 Verhältnis zu den übrigen Büchern. 3. Juno und Venus. 4. Reduktion des Stoffes. 5. Poetische Ausgestaltung.

Drittes Kapitel: Dido 113
Einleitung. 1. Exposition. Liebe. 2. Didos Schuld. Anna. Die Leidenschaft. 3. Weg zum Tode. Didos Charakter. Schluß.

Viertes Kapitel: Wettspiele 140
1. Einführung und Motivierung. 2. Komposition. 3. Personen. 4. Struktur der Handlung. 5. Das Übernatürliche. 6. Stimmung.

Fünftes Kapitel: Aeneas in Latium 167
I. Überblick 167
1. Konzentration des Stoffes. Sachliche Anforderungen. 2. Erweiterung des Stoffes. 3. Disposition.
II. Allekto 178
1. Allekto — Discordia. 2. Amata. 3. Turnus. 4. Ascanius. Ausbruch des Kriegs.
III. Die Kämpfe 189
Einleitung. 1. Typen der Kampfschilderung. 2. Homerisches und Römisches. Reiterei. Streitwagen. 3. Waffen. 4. Verwundung, Tod und Spoliierung. 5. Die Personen. 6. Komposition.

Zweiter Teil.

Erstes Kapitel: Die Methode des Schaffens 235
I. Die Quellen 235
II. Die Vorbilder 244
III. Das Eigene 251
IV. Arbeitsweise 254

Seite

Zweites Kapitel: Erfindung 260
I. Die Menschen.
a. Charaktere.
1. Generelle Charakteristik. 2. Aeneas. 3. Ideale und Individuen.
b. Handlungen 274
c. Affekte 278
II. Das Übernatürliche. 284
Einleitung: *theologia physica, civilis, fabularis.* 1. Juppiter und das Fatum. Die Einzelgötter. 2. Die Götter und die Handlung. 3. Verkündigung des Fatums. 4. Eingreifen der Götter. 5. Erscheinungsweise. 6. Träume. 7. Auspicien, Prodigien, Omina. 8. Darstellung des Göttlichen.
III. Die Handlung 312
a. Struktur der Handlung.
1. Energischer Fortschritt. 2. Einsetzen. 3. Szenen. 4. Peripetie. 5. Überraschung. 6. Kontrast. 7. Steigerung.
b. Motivierung 324
1. Übernatürliche und menschliche Motivierung. 2. Zusammenhang der Handlung. 3. Der Zufall.
c. Zeit und Ort 334
1. Zeittafel. Konzentration. Tage, Jahreszeiten, Jahre. Allgemeine Chronologie. 2. Ortsbeschreibung und -vorstellung.

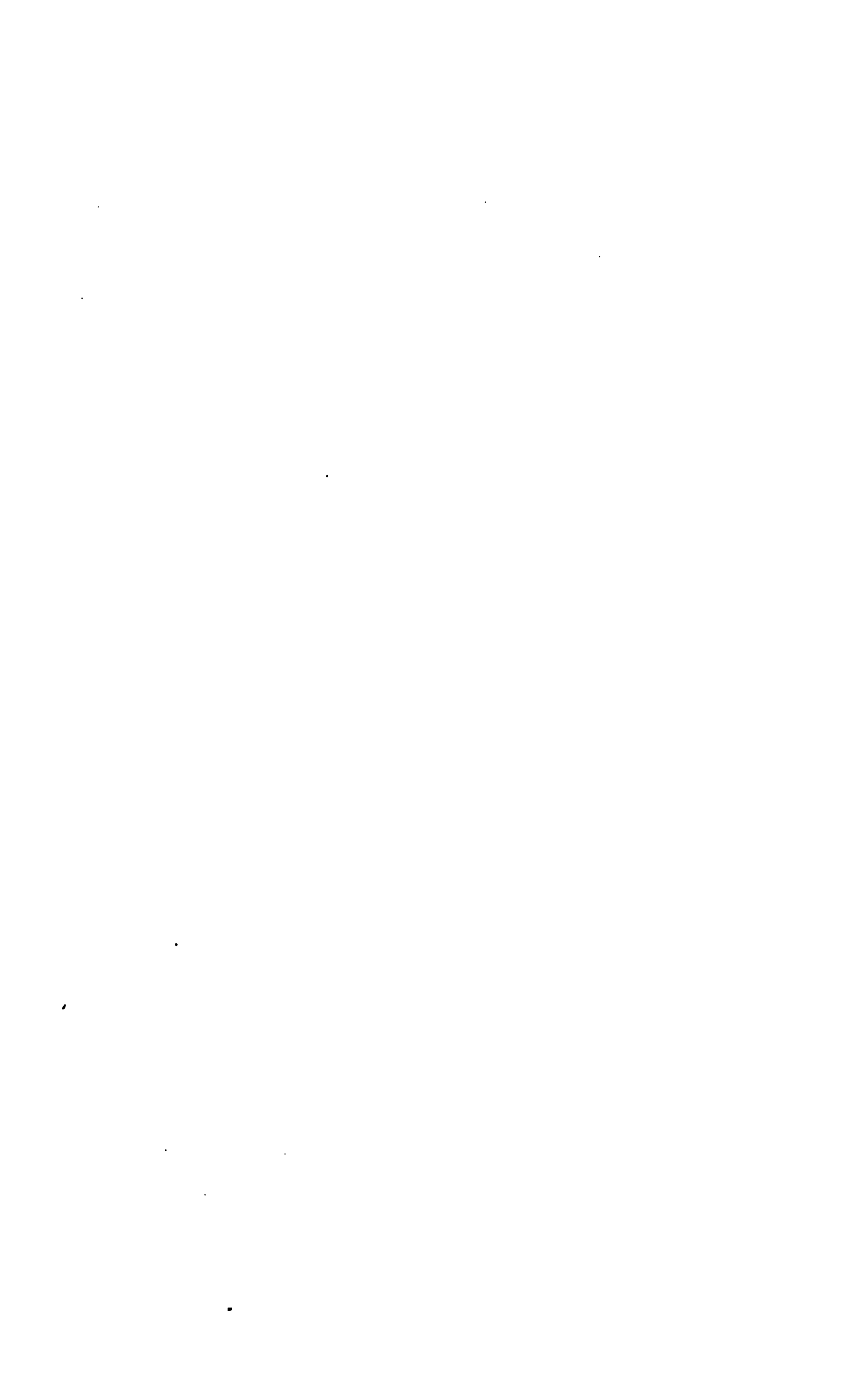
Drittes Kapitel: Darstellung 348
I. Erzählung.
1. Gesamthandlung und Spezialisierung. 2. Darstellung und Bericht. 3. Ethos. 4. Hervortreten der Persönlichkeit des Dichters. 5. Lebhaftigkeit. 6. Exposition von Handlung und Personen. 7. Kontinuität. Überleitungen. 8. Gleichzeitige Handlungen. 9. Eingreifen einer zweiten Handlung. 10. Synchronismus von VIII—X. 11. Vergangenes. 12. Zukünftiges.
II. Beschreibung 389
Ἔκφρασις. Natur. Kunstwerke. Beschreibende Aufzählungen.
III. Rede 396
Virgil und Homer. 1. Beschränkung des Gesprächs: überflüssiges — 2. hemmendes — 3. charakterisierendes Gespräch. 4. Ersatz des Gesprächs. 5. Konzentration der Rede. 6. Vollständigkeit. 7. Berechnung. 8. Disposition. 9. Monologe. 10. Rhetorik.

Viertes Kapitel: Komposition 424
1. Einheit der Handlung; Anfang und Schluß. 2. Organischer Zusammenhang. 3. Einheit der Szenen, 4. der Szenenfolgen. 5. Konzentration des Interesses. 6. Einheit der Bücher. 7. Die selbständigen Teile und das Ganze. 8. Übersichtlichkeit: Gliederung. 9. Vereinfachung. 10. Abwechselung. 11. Bereicherung.

Fünftes Kapitel: Die Ziele 454
1. *Ἔκπληξις* und *πάθος*. 2. Moralische Wirkung. 3. Gelehrsamkeit. 4. Erhabenheit.

Register: 1. Namen- und Sachregister 481
2. Stellenregister 484

ERSTER TEIL.



Erstes Kapitel.

Ilions Fall.

Ilions Fall war seit Jahrhunderten von redenden und bildenden Künstlern dargestellt worden; kein Zeitalter, keine Kunstgattung hatte diesen Stoff sich entgehen lassen. Das alte Epos war von der Lyrik und vom Drama abgelöst worden; die hellenistische Poesie hatte auch diesem Gebiet der Sage neue Frucht in ihrer Weise abgewonnen; die packendsten Szenen aus dem Verlauf der Handlung, von Laokoons Leiden bis zur Flucht des Aeneas waren, von großen Künstlern gestaltet, in mannigfachster Nachbildung vor aller Augen. Und so mußte die Aufgabe, diese allbekannte Geschichte von neuem zu erzählen, einem Dichter höchst reizvoll erscheinen, den der Geist nicht trieb, auf unbetretenen Pfaden zu wandeln, der seinen Ehrgeiz darein setzte nicht durch fremdartige neue Erfindungen zu verblüffen, sondern im Bekannten groß zu sein. In der Tat zeigt sich Virgils Kunst nirgends größer als hier, auf diesem meistbetretenen Abschnitt seines Weges. Diese Kunst in seinem Sinne ganz zu würdigen, ihre eigentümlichen Absichten und Mittel festzustellen würde uns wesentlich leichter fallen, wenn wir auch nur ein oder das andere seiner Vorbilder unverkürzt besäßen; doch auch das wenige, was uns von ihnen geblieben ist, wird sich für unsern Zweck tauglich erweisen. Zunächst aber gilt es, die Aufgabe Virgils in großen Zügen sich klar zu machen.

Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν hebt Odysseus seine Erzählung an. Da beginnt auch wirklich die Fabel der Odyssee. Die Fabel der Aeneis beginnt mit Ilions Zerstörung, denn da hat die Mission des Helden ihren Ursprung, die Überführung der troischen Penaten nach Latium: also mußte die Iliupersis in das Gedicht aufgenommen werden. Die Erzählung Aeneas selbst in den Mund zu legen, erscheint uns jetzt als einfache Nachahmung der Technik der Odyssee. Aber man mache sich klar,

wie neu und kühn dies Motiv dem Dichter zuerst vor die Seele trat. Die fast ausschließlich an Odysseus selbst haftenden Ereignisse seiner Heimfahrt aus der dritten in die erste Person zu übertragen, das erforderte nur geringfügige Änderungen in der Erzählung. Für Virgil galt es, die durch alle Straßen, Paläste und Heiligtümer Trojas wogenden Ereignisse des nächtlichen Kampfs, die Taten und Leiden einer ganzen Reihe von Personen als Erlebnisse eines einzigen vorzutragen. Welche Schwierigkeiten das bot, sieht man leicht; aber es bot zugleich den eminenten künstlerischen Vorteil der Konzentration: so und nur so konnte aus einer bunten Folge unzusammenhangender Szenen eine Einheit werden, die dem virgilischen Kompositionsideal entsprach. Und die Fassung der Aufgabe eröffnete zugleich ganz ungesucht einen Weg, den noch kein Erzähler der Iliupersis gegangen war: noch nie waren diese Ereignisse im Zusammenhange von einem Troer erzählt worden. Wohl hatten sich die Dramatiker, insbesondere Euripides in seinen Iliupersisdramen auch in die Seele der Unterlegenen versetzt; aber was hier gegeben wurde, konnten doch nur einzelne Episoden oder allgemeine Schilderungen der Schreckensnacht sein. Nun erzählt bei Virgil kein beliebiger Troer, sondern der Ahnherr des römischen Volks: dadurch wurde das Ethos der Erzählung sofort näher bestimmt, wurden die Gesichtspunkte gegeben, die in ihr zu dominieren hatten. Denn sofort erhoben sich hier neue Klippen, die mit umsichtiger Kunst zu umsegeln waren; Klippen freilich, die eben nur für den Römer existierten und die wir uns erst mit einiger Mühe vergegenwärtigen können. Die Ahnen der Römer sind besiegt und weichen, indem sie auf Vergeltung und neuen Sieg verzichten; Aeneas hat den Fall seiner Vaterstadt überlebt, hat die Trümmer verlassen, um in der Fremde eine neue Stadt zu gründen. Notwendigerweise muß der Römer bei diesem Gedanken zunächst ein Gefühl tiefer Beschämung empfinden. Für ihn ist Rom, was für Aeneas Ilion war: wie vermöchte ein Römer lieber mit Weib und Kind und Gefolgschaft seiner eroberten Stadt den Rücken zu kehren, als mit ihr zu fallen? Wie vermöchte er sich die Götter seiner Stadt in die Fremde getragen zu denken?

Man muß, um sich in diese Anschauungen zu versetzen, etwa die Rede lesen, die Livius den Camillus halten läßt, als die Übersiedelung der Römer nach Veji in Frage steht (V 41 ff.).

Ich hebe nur einzelne Sätze heraus: 'Auch dies ist ein Kampf um die Vaterstadt, dem sich, solange das Leben währt, zu entziehen für andere schimpflich, für einen Camillus gottloser Frevel wäre — — Unsere Stadt ist auf grund von Auspicien und Augurien gegründet; keine Stätte in ihr, an der nicht heilige Pflichten hafteten, an der nicht Götter wohnten; die feststehenden Opfer haben nicht nur ihren festen Tag, auch ihren festen Ort. All diese Götter des Staats und der Familie wollt ihr verlassen? — — Man wird uns ansehen nicht als Sieger, die ihre Stadt verlassen, sondern als Besiegte, die ihre Stadt verloren haben; die Niederlage an der Allia, die Eroberung der Stadt, die Belagerung des Kapitols wird uns gezwungen haben, uns selbst zu Verbannung und Flucht von der Stätte zu verurteilen, die wir nicht zu schützen vermochten — — Wäre es nicht besser in Hütten nach Hirten Weise an unseren heiligen Stätten zu wohnen als mit gesamtem Volk in die Verbannung zu gehen? — — So wenig hält uns der heimische Boden und diese Erde, die wir Mutter nennen, und die Vaterlandsliebe hängt nur in der Luft, an Bauten und Balken?'

Im weiteren Verlauf der Aeneis wird das Bedrückende jener Vorstellung gemildert: es stellt sich heraus, daß die Penaten nicht in die Fremde übersiedeln, sondern in ihre Urheimat zurückkehren. Für die Iliupersis gilt dieser Trost noch nicht: da ist Troja die Heimat, aus der Aeneas vertrieben wird. Den Gefühlen der Beschämung vorzubeugen, die Troer insgesamt, vor allen aber seinen Helden gegen die Vorwürfe der Feigheit oder Schwäche, der kleinmütigen Verzagtheit und der Untreue gegen die Vaterstadt zu sichern, darauf mußte in erster Linie Virgil sein Augenmerk richten.[1]) Die Sympathie mit dem Besiegten steigt, wenn die mit dem Sieger fällt, somit mußten zweitens die Griechen, wenn auch mit größter Vorsicht, um den Schein der Gehässigkeit zu vermeiden, des Glanzes beraubt werden, der den Erfolg zu umstrahlen pflegt. Die Grundlinien der Erzählung waren in der Tradition gegeben; mit der Erfindung neuer Wendungen, neuer

1) Die alten Erklärer weisen darauf mehrfach ganz richtig hin, s. Georgii, Die antike Aeneiskritik 46f., der nur ohne jeden Grund schließt, daß sie damit eine große Kritik gegen den Charakter des Aeneas abwehren: einer der leider sehr zahlreichen Fälle in Georgiis Buch, wo die Hinweise der Erklärer auf nicht ganz offen zu Tage liegende Intentionen des Dichters umgedeutet werden in Verteidigungen.

wie neu und kühn dies Motiv dem Dichter zuerst vor die Seele trat. Die fast ausschließlich an Odysseus selbst haftenden Ereignisse seiner Heimfahrt aus der dritten in die erste Person zu übertragen, das erforderte nur geringfügige Änderungen in der Erzählung. Für Virgil galt es, die durch alle Straßen, Paläste und Heiligtümer Trojas wogenden Ereignisse des nächtlichen Kampfs, die Taten und Leiden einer ganzen Reihe von Personen als Erlebnisse eines einzigen vorzutragen. Welche Schwierigkeiten das bot, sieht man leicht; aber es bot zugleich den eminenten künstlerischen Vorteil der Konzentration: so und nur so konnte aus einer bunten Folge unzusammenhangender Szenen eine Einheit werden, die dem virgilischen Kompositionsideal entsprach. Und die Fassung der Aufgabe eröffnete zugleich ganz ungesucht einen Weg, den noch kein Erzähler der Iliupersis gegangen war: noch nie waren diese Ereignisse im Zusammenhange von einem Troer erzählt worden. Wohl hatten sich die Dramatiker, insbesondere Euripides in seinen Iliupersisdramen auch in die Seele der Unterlegenen versetzt; aber was hier gegeben wurde, konnten doch nur einzelne Episoden oder allgemeine Schilderungen der Schreckensnacht sein. Nun erzählt bei Virgil kein beliebiger Troer, sondern der Ahnherr des römischen Volks: dadurch wurde das Ethos der Erzählung sofort näher bestimmt, wurden die Gesichtspunkte gegeben, die in ihr zu dominieren hatten. Denn sofort erhoben sich hier neue Klippen, die mit umsichtiger Kunst zu umsegeln waren; Klippen freilich, die eben nur für den Römer existierten und die wir uns erst mit einiger Mühe vergegenwärtigen können. Die Ahnen der Römer sind besiegt und weichen, indem sie auf Vergeltung und neuen Sieg verzichten; Aeneas hat den Fall seiner Vaterstadt überlebt, hat die Trümmer verlassen, um in der Fremde eine neue Stadt zu gründen. Notwendigerweise muß der Römer bei diesem Gedanken zunächst ein Gefühl tiefer Beschämung empfinden. Für ihn ist Rom, was für Aeneas Ilion war: wie vermöchte ein Römer lieber mit Weib und Kind und Gefolgschaft seiner eroberten Stadt den Rücken zu kehren, als mit ihr zu fallen? Wie vermöchte er sich die Götter seiner Stadt in die Fremde getragen zu denken?

Man muß, um sich in diese Anschauungen zu versetzen, etwa die Rede lesen, die Livius den Camillus halten läßt, als die Übersiedelung der Römer nach Veji in Frage steht (V 41 ff.).

Ich hebe nur einzelne Sätze heraus: 'Auch dies ist ein Kampf um die Vaterstadt, dem sich, solange das Leben währt, zu entziehen für andere schimpflich, für einen Camillus gottloser Frevel wäre — — Unsere Stadt ist auf grund von Auspicien und Augurien gegründet; keine Stätte in ihr, an der nicht heilige Pflichten hafteten, an der nicht Götter wohnten; die feststehenden Opfer haben nicht nur ihren festen Tag, auch ihren festen Ort. All diese Götter des Staats und der Familie wollt ihr verlassen? — — Man wird uns ansehen nicht als Sieger, die ihre Stadt verlassen, sondern als Besiegte, die ihre Stadt verloren haben; die Niederlage an der Allia, die Eroberung der Stadt, die Belagerung des Kapitols wird uns gezwungen haben, uns selbst zu Verbannung und Flucht von der Stätte zu verurteilen, die wir nicht zu schützen vermochten — — Wäre es nicht besser in Hütten nach Hirten Weise an unseren heiligen Stätten zu wohnen als mit gesamtem Volk in die Verbannung zu gehen? — — So wenig hält uns der heimische Boden und diese Erde, die wir Mutter nennen, und die Vaterlandsliebe hängt nur in der Luft, an Bauten und Balken?'

Im weiteren Verlauf der Aeneis wird das Bedrückende jener Vorstellung gemildert: es stellt sich heraus, daß die Penaten nicht in die Fremde übersiedeln, sondern in ihre Urheimat zurückkehren. Für die Iliupersis gilt dieser Trost noch nicht: da ist Troja die Heimat, aus der Aeneas vertrieben wird. Den Gefühlen der Beschämung vorzubeugen, die Troer insgesamt, vor allen aber seinen Helden gegen die Vorwürfe der Feigheit oder Schwäche, der kleinmütigen Verzagtheit und der Untreue gegen die Vaterstadt zu sichern, darauf mußte in erster Linie Virgil sein Augenmerk richten.[1]) Die Sympathie mit dem Besiegten steigt, wenn die mit dem Sieger fällt, somit mußten zweitens die Griechen, wenn auch mit größter Vorsicht, um den Schein der Gehässigkeit zu vermeiden, des Glanzes beraubt werden, der den Erfolg zu umstrahlen pflegt. Die Grundlinien der Erzählung waren in der Tradition gegeben; mit der Erfindung neuer Wendungen, neuer

1) Die alten Erklärer weisen darauf mehrfach ganz richtig hin, s. Georgii, Die antike Aeneiskritik 46 f., der nur ohne jeden Grund schließt, daß sie damit eine große Kritik gegen den Charakter des Aeneas abwehren: einer der leider sehr zahlreichen Fälle in Georgiis Buch, wo die Hinweise der Erklärer auf nicht ganz offen zu Tage liegende Intentionen des Dichters umgedeutet werden in Verteidigungen.

Motive, die seinen Zwecken dienen konnten, mußte der Dichter sehr sparsam sein, sonst hätten seine Leser nicht den Fall Ilions wiedererkannt. Seine Kunst mußte also, was den Stoff anlangt, wesentlich darin bestehen, aus dem reichen Schatze der Überlieferung auszuwählen, was seinen Absichten taugen konnte, alles andere nur zuzulassen, insoweit es nicht zu umgehen war.

Diese einfachen Erwägungen lassen es von vornherein wenig wahrscheinlich sein, daß Virgil ausschließlich oder auch nur vornehmlich einem seiner Vorgänger gefolgt sei; denn keiner von ihnen hatte Virgils Ziele verfolgt, weder im Stofflichen noch im Formalen. Auch war Virgil bei seinem Werk in keiner Richtung beschränkt; weder hatte irgend eine ältere Iliupersis kanonische Geltung erlangt, sodaß ein Abweichen übel vermerkt worden wäre, noch darf man sich etwa seine Kenntnis der Tradition in enge Grenzen eingeschlossen vorstellen; es erscheint selbstverständlich, daß er entweder selbst oder durch gelehrte griechische Freunde alles zu Rate gezogen hat, was von einschlägigen Darstellungen damals überhaupt noch Kurs hatte.

Virgils Iliupersis besteht aus drei Teilen: der Vorbereitung durch Aufnahme des hölzernen Rosses v. 13—249, der Nyktomachie 250—558, dem Abzug des Aeneas 559—803. Man sieht, diese Teile haben annähernd den gleichen Umfang, also maß ihnen der Dichter die gleiche Bedeutung bei. Fehlerhaft wäre ihm, schon äußerlich betrachtet, eine Kompositionsweise wie etwa die Tryphiodors erschienen, bei dem den beiden ersten virgilischen Teilen etwa fünfhundert und zweihundert Verse entsprechen, und aus demselben Grunde wäre es ihm unzulässig erschienen, den Abzug des Aeneas, der für die Römer das wichtigste Ereignis des Ganzen war, etwa in wenigen Versen abzuhandeln: die Kürze der Behandlung kann vielleicht im Drama, nicht aber im Epos durch Intensität der Handlung ausgeglichen werden.

Wir folgen nun dem Gang der Erzählung.

I.

Troja war zehn Jahre lang vergebens von den Griechen berannt worden: endlich verbargen sich diese in einem hölzernen Rosse, das die Troer selbst in die Stadt zogen; in der Nacht entstiegen die Verborgenen ihrem Versteck und übermannten die schlafenden Troer. — Diese alte Sage mußte frühzeitig kritische

Bedenken wecken: wie konnten die Troer so arglos und töricht sein, selbst ihr Verderben in die Stadt zu ziehen? Man meint noch verfolgen zu können, wie diese Bedenken zu immer reicherer Ausgestaltung der Sage führten; wenngleich es rein hypothetisch bleiben muß, ihre uns vorliegenden chronologisch meist ganz unbestimmbaren Formen nach diesem Prinzip zu ordnen. Nach dem Bericht der Odyssee (ϑ 502 ff.), den auch Proklos als den der Iliupersis des Arktinos gibt und der bei Apollodor zu grunde liegt, wird das Roß ohne weiteres auf die Akropolis gezogen: erst dort beratschlagt man, was damit zu tun sei, und entschließt sich — so Proklos — es der Athena zu weihen. Sinon, der in der Odyssee nicht erwähnt wird, hat bei den Mythographen nur die Aufgabe, den Schiffen der Griechen das Feuerzeichen zu geben, und zwar tut er das bei Apollodor vom Grabhügel des Achill aus, bei Proklos in der Stadt selbst: Sinon mußte nicht nur wissen, daß das Pferd in der Stadt ist, sondern auch daß die Troer schlafen; zu diesem Zweck mußte er vorher durch irgend welche Verstellung sich hinein geschlichen haben.[1]) — Die Tabula Iliaca lehrt uns, daß er in der kleinen Ilias noch mehr tat: er schreitet da vor dem Rosse einher; aus den späteren Formen der Sage dürfen wir schließen, daß er die Aufnahme des angeblichen Weihgeschenks bewirkt hat. Man sieht, hier wurde der Argwohn der Troer gleich anfangs rege, Lug und Trug der Griechen zerstreuten ihn; die Handlungsweise der Troer wird erklärt, ihrer Verblendung die Schlauheit des Feindes gegenübergestellt. Wenn Sophokles einen Sinon schrieb, Aristoteles aber Sinon als einen der aus der kleinen Ilias gezogenen Tragödienstoffe nennt, so ist die Vermutung gegeben, daß eben diese Täuschung der Troer durch Sinon den Kern des Dramas bildete. — Weiterhin scheint man aber selbst diese Motivierung nicht mehr für ausreichend gehalten zu haben. Daß es einem einfachen Schwindler gelang, den weisen Priamos und seine weisen Geronten so zu betören, das konnte in der Tat einem Zeitalter befremdlich sein, das gewohnt war, moderne Maßstäbe an die alten Sagen zu legen. So wird irgend ein hellenistischer Dichter den Schritt getan haben, die Laokoonsage, die zwar bereits mit dem Fall Trojas, aber noch

---

1) *πρότερον εἰσελθὼν προσποίητος* Proklos; man denkt an die *πτωχεία* des Odysseus.

nicht mit der Geschichte vom Roß verknüpft war, in neuer kühner Gestaltung als endgültige Erklärung für der Troer Betörung zu geben: Laokoon verkörpert ihr berechtigtes Mißtrauen; als gottgesandte Schlangen seine Söhne töten, gilt dies den Troern als göttliche Bestätigung von Sinons Worten, und nun ist alles geschehen, um ihren Entschluß jedem, der an göttliche Zeichen glaubt, verständlich zu machen. Diese letzte ausgebildetste Gestalt der Sage hat ihre Spuren auch in unsern mythographischen Berichten hinterlassen[1]; ganz aufgenommen, wenn auch mit anderer Version oberflächlich kontaminiert, hat sie, wohl eben aus einem mythographischen Werke, Quintus von Smyrna.[2])

Es konnte für Virgil kein Zweifel obwalten, daß er dieser letzten Form der Sage sich anzuschließen hatte. Nicht nur, daß sie die reichste und künstlerisch dankbarste war; sie war zugleich diejenige, bei der das Tun der Troer im günstigsten Lichte sich zeigen ließ.

2.

Wir betrachten die Sinonszene, indem wir zunächst von ihrem Zusammenhang mit den Laokoonszenen absehen. Aus Quintus und Tryphiodor lernen wir, daß schon vor Virgil Sinon zu Priamos selbst sprach, daß dieser ihn gütig anhörte und selbst aufforderte, die Bedeutung des Riesenpferdes zu erklären; daß ferner auch die Lüge des Sinon, er habe auf Odysseus' Geheiß für die glückliche Rückfahrt geopfert werden sollen, nicht Virgils Erfindung ist. Auch von der Ausführung dieser Erfindung wird manches auf Virgils Vorbild zurückgehen; Quintus scheint hier nur eine magere Hypothesis vor Augen gehabt zu haben. Die ganze Erfindung verrät sich als spät durch die Art, wie sie aus bekannten Motiven zusammengesetzt ist. Sinon spielt die Rolle, die in Euripides' Philoktet Odysseus selbst spielte; um das Zutrauen des von den Griechen, und vornehmlich von Odysseus selbst tödlich Verletzten zu gewinnen, gab er da vor, ein Grieche zu sein, den seine Landsleute mißhandelt und auf Anstiften des

1) Apollod. epit. Vat. 5, 17.

2) Ich behandle im folgenden Quintus sowohl wie Tryphiodor als Vertreter einer von Virgil unabhängigen Tradition; die Rechtfertigung liefert der Exkurs. Dort auch weiteres über die mythographische Tradition der Laokoonsage.

Odysseus verjagt hätten[1]): hier beschuldigt also der Betrüger sich selbst, und dafür scheint das Motiv erfunden zu sein. Beide Mal ist es aber auch die ungerechte Verurteilung des Palamedes, die das Unglück des Betrügers zur Folge gehabt haben soll, der ein Freund des Getöteten gewesen sein will; und noch meint man in Virgils Versen den Nachhall der euripideischen zu vernehmen.[2]) Aber die an Euripides sich anlehnende Erfindung stammt nicht von Virgil: das lehrt die in den Hauptzügen mit Virgil übereinstimmende Fassung des Quintus, die auf eine ältere gemeinsame Quelle zurückweist. — Daß weiter Sinon nach Kalchas' Deutung des Götterwillens für die Rückfahrt geopfert werden soll, ist, wie Virgil selbst erinnert (116f.), nach Analogie des Iphigenienopfers erfunden; man denkt ferner leicht an die Drohung des Achill (Quintus XIV 216), er werde die Abfahrt der Griechen durch Sturm verhindern, wenn ihm nicht Polyxena geopfert werde: auch bei Polyxenas Opferung ist Kalchas beteiligt gewesen. Als virgilisch dagegen dürfen wir die rhetorische Ausarbeitung der ῥῆσις sowohl wie das Ethos der ganzen Szene betrachten. Der Trug des Sinon, ursprünglich gewiß als eine des Odysseus selbst würdige Kriegslist erzählt, bei der die Überlegenheit des vielgewandten Griechen über den Barbaren Priamos glänzend an den Tag tritt, diese Ruhmestat wird bei Virgil zum Schandfleck als niedrige, durch falschen Eid (154; *periurus* 195) verstärkte Lüge, mit der sich der Mißbrauch edelsten Vertrauens, hilfreichen Mitleids und frommer Gastlichkeit vereint, um die ins Verderben zu stürzen, die solche Tugenden üben. Nur weil die Troer selbst so gänzlich unfähig zur Hinterlist, ja ihrer unkundig sind (186), argwöhnen sie auch beim Feinde nichts dergleichen. Hinterlistig aber ist nicht Sinon allein: Aeneas weiß nun plötzlich, daß er nur der typische Vertreter der allgemeinen Danaerverworfenheit ist: *crimine ab uno disce omnis* 65, *scelerum tantorum artisque*

---

1) Dio Chrys. or. LIX: *εἰμὶ Ἀργεῖος τῶν ἐπὶ Τροίαν στρατησάντων* hebt er an, *neque me Argolica de gente negabo* Sinon; Odysseus ist von den Griechen schwer gekränkt, *ἐξ ὧν δικαίως σοὶ μὲν ἂν φίλος εἴην, ἐκείνων δὲ ἐχθρός* — *fas odisse viros* Virg. 158.

2) *Fando aliquod si forte tuas pervenit ad auris Belidae nomen Palamedis et incluta fama gloria: οἶμαί σε γιγνώσκειν τὸν Ναυπλίου παῖδα Παλαμήδην· οὐ γὰρ δὴ τῶν ἐπιτυχόντων οὐδὲ ὀλίγου ἄξιος συνέπλει οὔτε τῷ στρατῷ οὔτε τοῖς ἡγεμόσιν.*

Pelasgae 106, *dolis instructus et arte Pelasga* 152. Hier spricht der Römer Virgil; das konventionelle Ideal der Römer ist ja der gerade, offenherzige, keiner Tücke fähige Ehrenmann, der fremder Tücke gerade darum leicht erliegt. Eine vortreffliche Parallele zu dieser troisch-römischen Auffassung von Sinons List bietet die patriotische Version des Unglücks bei Cannä, die Valerius Maximus überliefert (VII 4 ext. 2): danach wurden vor der Schlacht 400 Punier, angeblich Überläufer, von den Römern aufgenommen und fallen dann, verborgene Schwerter ziehend, dem Heer in den Rücken; der Erzähler schließt: *haec fuit Punica fortitudo, dolis et insidiis et fallacia instructa. quae nunc certissima circumventae virtutis nostrae excusatio est, quoniam decepti magis quam victi sumus.*[1]) So ehrt es denn auch im Grunde nur die Troer, wenn sie den Ränken des Sinon, dieses Typus seiner redegewandten, listenreichen, treulosen Landsleute[2]), wehrlos gegenüber gestanden haben,

quos neque Tydides nec Larisaeus Achilles,
non anni domuere decem, non mille carinae.

In das Mitleid des Lesers mischt sich Bewunderung; die Bewunderung, die Sinons Kunst erregen könnte, geht in der Empörung unter.

Je raffinierter Sinon lügt, um so besser wird der genannte Zweck erreicht. Virgil hat hier sein bestes gethan. Eine klare,

---

1) Vgl. dazu Varros Definition des 'Besiegten' bei Serv. XI 306. — Die punische Treulosigkeit ist ja bekannt (*perfidia plus quam Punica* Livius in der Charakteristik Hannibals XXI 9 vgl. XXII 6, 12; *Poeni foedifragi* Cic. de off. I 38; *Afri gens periura* Verg. catal. 9, 51; vgl. ferner Val. Max. IX 6 ext. 1; Florus I 18, 11); so hat z. B. argloses Vertrauen auf die *fides Punica* nach gefärbten römischen Berichten den Konsul Cornelius Scipio Asina den Feinden in die Hände geliefert (s. Wissowas R. E. IV 1486). Aber auch bei anderen Feinden argwöhnte der Römer leicht Perfidie: die Ligurer sind *insidiosi fallaces mendaces* nach Cato und Nigidius b. Serv. aen. XI 700; Lucaner *ut pleraque eius generis ingenia sunt cum fortuna mutabilem gerentes fidem* Liv. VIII 24, 6; *perfidus Samnis* Liv. IX 3, 2; die Gallier sind *suspecta gens ob infida multa facinora* Liv. XXI 52, 7; bekannt weiter die Perfidie der Parther: Hor. epp. II 1, 112; c. IV 15, 23 vgl. Tac. ann. XIII 38 ff.; schließlich gelten *pleraque barbarorum ingenia* als unzuverlässig: Liv. XXII 22, 6.

2) *Graeci gens lingua magis strenua quam factis* Liv. VIII 22 8; *gens ad fingendum parata* Val. Max. IV 7, 4; die *Graecula cautio chirographi* aus Cicero bekannt (epp. VII 18, 1), vgl. dens. de orat. I 47; pro Flacco 4, 9 ff.

künstlerisch und sachlich gerechtfertigte Disposition war sein erstes Bestreben. Die Gesamtrede Sinons zerfällt in drei fast gleich umfangreiche Abschnitte; der erste erzählt die Vorgeschichte des Mordanschlags, der zweite diesen selbst und die Flucht, der dritte verkündet das Geheimnis des Weihgeschenks. Dem entspricht, wieder echt virgilisch, auf der troischen Gegenseite eine Steigerung der Stimmung; durch die einleitenden Worte Sinons war ihre Verwunderung erregt — er scheint kein Grieche zu sein —, und man läßt von Feindseligkeiten ab; der erste Teil der Erzählung, mit der Erwähnung des Sehers Kalchas am Schluß, weckt brennende Neugier; der zweite Mitleid; beim dritten denken sie nicht mehr an Sinon — die Rettung Trojas steht in Frage (*servataque serves Troia fidem* 160). So wandelt sich vor unseren Augen die anfängliche übermütige Unbekümmertheit allmählich um in tiefe Ergriffenheit, ahnungsvollen Ernst. Ich will auf die einzelnen Kunstgriffe Sinons, die großenteils schon von den antiken Kommentatoren hervorgehoben sind, nicht eingehen[1]), nur darauf hinweisen, wie im Laufe der Rede nach und nach scheinbar ganz absichtslos eine Menge edelster Eigenschaften des Redners sich enthüllen oder mitleiderregende Nebenumstände zu Tage kommen: Standhaftigkeit im Unglück und unverbrüchliche Wahrhaftigkeit (80), Armut (87), Treue gegen den Freund (93), Leid und Erniedrigung um seinetwillen (92), Unfähigkeit zu kluger Verstellung (94), Abneigung gegen den Krieg (110), in den er nicht aus freien Stücken gegangen ist (87), Vereinsamung unter den Volksgenossen (130), *pietas* gegen die Heimat, gegen die Kinder und den Vater (137), *religio* (141); er scheint es sogar fast als Unrecht gegen die Götter zu empfinden, daß er sich dem Opfertode entzogen hat (*fateor* 134). Trotz allen erlittenen Unrechts schmäht er seine Landsleute, den *impius Tydides* und den *scelerum inventor Ulixes* doch erst dann, als er Troer geworden, sich feierlich von den Griechen losgesagt hat, wobei er zugleich seine gottesfürchtige Abscheu vor den Freveln der beiden Genannten ausdrückt; erst dann wünscht er denen Unheil, die ihn so tödlich verletzten[2]) (190). Es leuchtet ein, wie sehr die durch

1) Neuere Erklärer sind dabei sogar spitzfindig geworden: an die ἀμφιβολίαι, die man v. 154 ff. hat finden wollen, glaube ich nicht.

2) Auch verrät er dann erst (*fas omnia ferre sub auras, si qua tegunt* 158), daß die Griechen nur um bald zurückzukehren und den Krieg von

all diese Mittel erweckte Sympathie mit dem Erzähler auch die Neigung befördert, seiner Erzählung Glauben zu schenken; im Dienste dieser *πιθανότης* steht denn auch die Ausführlichkeit der Erzählung, die allen zweifelnden Fragen von vorn herein begegnet und durch die Fülle der scheinbar aus bewegtester Erinnerung hervorquellenden Einzelheiten den Gedanken an Erfindung nicht aufkommen läßt.[1]) Kurz, Virgil hat es Homer in der von Aristoteles (poet. 24) gerühmten Kunst, seine Helden die Unwahrheit reden zu lassen, nicht nur gleichtun, er hat ihn übertreffen wollen.

Die notwendige Folge aber mußte nun sein, daß Sinon die Troer auch wirklich und vollständig überzeugt. Denn was wäre alle aufgebotene Kunst wert, wenn das letzte und einzige Ziel der Rede, die Überzeugung des Hörers, nicht erreicht würde? Es durfte nicht einmal ein leisester Zweifel mehr übrig bleiben; sonst hätte Sinon eben schlecht gesprochen. Und somit — *talibus insidiis periurique arte Sinonis* *c r e d i t a* *res.* Wie vereinigt sich das mit der Aufgabe, die nach der oben erzählten Fassung der Sage Laokoon zu erfüllen hatte?

3.

Während eine Schar Troer das hölzerne Roß umsteht und die Meinungen, was damit zu tun sei, sich bekämpfen, tritt Laokoon zuerst auf:

Primus ibi ante omnis magna comitante caterva
Laocoon ardens summa decurrit ab arce.

In heftig bewegter Rede warnt er vor der Danaer Hinterlist und schleudert seine Lanze in des Rosses Bauch; dumpf dröhnt die Höhlung. — Daß Laokoon gewarnt habe, berichtet Apollodor; die Verstärkung des Worts, den Lanzenstoß, außer Virgil nur Tzetzes (Posthom. 713); da dies der einzige Zug ist, für den Virgil als Quelle des Tzetzes anzunehmen wäre, liegt es näher, auch diesen auf ältere Tradition zurückzuführen.

---

neuem zu beginnen abgefahren sind (176—182), also nicht, wie es noch 108 ff. hieß, kriegsmüde den Kampf aufgegeben haben. Der Widerstreit der beiden Stellen ist durchaus beabsichtigt.

1) Wo Lügen erzählt werden, z. B. von Angeklagten vor Gericht, bemerkt man häufig, wie durch die Erfindung einer Menge scheinbar gleichgültiger Details der Eindruck der Wahrhaftigkeit hervorgerufen werden soll.

Man hat die Art, wie Laokoon eingeführt wird, der Situation so wenig angemessen gefunden[1]), daß man zu dem Schlusse kam, bei den Versen 35—56 habe dem Virgil ursprünglich die ältere Version, wonach die Beratung erst nach Einführung des Rosses auf der Burg stattfand, vorgeschwebt; nachher seien sie in die neue Erzählung eingefügt worden, nur mit leichten Änderungen, die nicht genügten, um den ursprünglichen Charakter zu verwischen. Ebenso, um dies gleich hier anzufügen, setze die zweite Laokoonszene jene Fassung der Sage voraus, wonach Laokoon in der Stadt bei den Freudenopfern von den Schlangen getötet wurde, nicht zur Strafe, sondern als warnendes Vorzeichen wohlmeinender Götter. Ich halte nichts von dem, was man gegen die Verse in ihrem jetzigen Zusammenhange vorgebracht hat, für stichhaltig. Daß Laokoon nicht gleich bei der streitenden Gruppe gedacht wird, sondern erst zum Zwecke der Warnung herankommt, ist, von sachlichen Gründen abgesehen, schon durch den dramatischen Charakter der virgilischen Erzählung, der uns noch öfter deutlich werden wird, gegeben. Man stelle sich die Szene auf der Bühne vor. Da wird erst Thymoetes, dann Capys seine Meinung äußern, das Volk teils diesem, teils jenem zustimmen; während der Verwirrung wird Laokoon, ganz wie bei Virgil, rasch auftreten: nur so erhält der Zuschauer den Eindruck, daß hier nicht bloß nach vielen anderen noch einer sich zur Sache äußert, sondern daß ein folgenschweres Ereignis sich vollzieht. Und zwar wird (immer auf der Bühne gedacht) Laokoon von dem, was vorgegangen ist, bereits unterrichtet sein; ein sehr sorgfältig motivierender Dramatiker würde also etwa ihn durch einen derer, *quorum melior sententia menti*, haben herbeiholen lassen, damit er für ihre Partei den Ausschlag gebe. Indessen dürfte kaum ein Zuschauer eine solche Motivierung, wenn sie fehlte, vermissen. Der Dramatiker würde Laokoon ohne Angabe des Ortes auftreten lassen; bei Virgil heißt es nicht einfach *accurrit*, sondern *summa decurrit ab arce*. Er weilte also noch in der Stadt; das widerspricht, meint man, der vorher (26 ff.) gegebenen Schilderung *panduntur portae: iuvat ire* u. s. f. Ja hat denn Virgil versichert, die Troer seien mit Mann und Maus und ausnahmslos ausgerückt? Und selbst wenn er ein

---

1) Bethe in seinen scharfsinnigen und anregenden Vergilstudien I, Rhein. Mus. XLVI 511 ff. Danach Sabbadini, *il primitivo disegno dell' Eneide*, Torino 1900, 19 ff.

omnes gebraucht hätte, konnte er den Laokoon in der Stadt lassen. Er sagt auch *nos abiisse rati* (nämlich *Graecos*) .. *ergo omnis longo solvit se Teucria luctu.* Nachher aber hören wir, daß Laokoon keineswegs an die Abfahrt der Feinde glaubt (*creditis avectos hostis?* fragt er), also auch noch keineswegs aller Sorge sich entschlagen hat. Diesen Widerspruch haben selbst die neuesten schärfsten Kritiker dem Dichter nicht vorgehalten: auch wäre dies sehr pedantisch gewesen; nur hätten sie um so weniger an jener anderen scheinbaren Schwierigkeit Anstoß nehmen dürfen. Laokoon nimmt an der allgemeinen Freude nicht teil; er mißtraut dem scheinbaren Weichen der Feinde; so ist es auch nur billig, daß er sich nicht unter die neugierigen Scharen mischt, die frohlockend auf den befreiten Fluren schwärmen; daß er dabei nicht war, sagt uns der Dichter in unübertrefflicher Kürze mit *summa ab arce.* Warum aber *summa?* Vielleicht soll durch das Beiwort — wir müßten übersetzen 'hoch von der Burg herab'[1]) — nur die Vorstellung eines längeren Weges erreicht werden, den Laokoon zurückzulegen hatte, und in Verbindung mit *ardens, primus ante omnis, decurrit, procul* trägt das dazu bei, die Vorstellung heftigster Erregung zu verstärken. Vielleicht aber hat der Dichter wirklich daran gedacht, das Herabkommen des Laokoon dadurch zu motivieren, daß er ihn von der Höhe der Burg, *unde omnis Troia videri*[2]) *et Danaum solitae navis et Achaica castra* (461), die aufgeregten Gruppen beim Roß hat erblicken lassen — er mochte von da oben übers Meer spähen, ob kein verdächtiges Segel sich zeige. Aber wenn dem so war, woher wußte das Aeneas? Konstatieren wir einfach, daß Virgil ihn etwas erzählen läßt, was er streng genommen im Augenblick der Handlung nicht wissen konnte, und wonach er sich später schwerlich erkundigt hat; wir werden noch andere Fälle finden, in denen Virgil den Standpunkt der Icherzählung nicht aufs allerpeinlichste innehält. — Laokoon wird ohne nähere Bezeichnung eingeführt, nicht etwa als Apollopriester, wie in der älteren Sage; das hat Virgil absichtlich vermieden (er nennt auch eigens *seinen* Apollopriester,

1) An den obersten Teil der Burg, im Gegensatze zur unteren Burg braucht hier ebenso wenig gedacht zu sein, wie XII 697 daran gedacht ist, wo Aeneas, der Lavinium bestürmte, *deserit et muros et summas deserit arces.*

2) So sieht Dido IV 409 *arce ex summa* die Troer sich am Strande zur Abfahrt rüsten.

Panthus v. 319), denn der treue göttliche Schützer Trojas kann seinen Priester nicht so gräßlichem Tode überantworten. Laokoon ist also einfach ein Fürst, wie Thymoetes, wie Capys; daß er nämlich keiner aus dem *volgus* ist, erfahren wir sofort durch *magna comitante caterva:* nicht mit einem Haufen anderer zufällig ebenfalls in der Stadt gebliebenen Troer kommt er, sondern mit der Schar seiner *comites*, denen er von brennendem Eifer getrieben vorauseilt. So geht die Königin Dido *magna iuvenum stipante caterva* (I 497 und IV 136), der König Helenus *multis comitantibus* (III 346), der König Aeneas zwar *multis cum milibus*, aber *magna medius comitante caterva* (V 76); wenn Androgeos beim Kampf der Troer entgegenkommt *magna comitante caterva* (II 370), so besagt dies eben, daß er der Führer der Scharen ist. — Das dumpfe Dröhnen des eisenschwangeren Rosses hören die Troer nicht, von den Göttern betört (54), im übrigen erfahren wir nicht, welche Wirkung Laokoons Auftreten ausgeübt hat; ganz natürlich, denn — wieder echt dramatisch — unmittelbar darauf oder noch während er spricht (*ecce* .. *interea* 57) wird die Aufmerksamkeit der Troer abgelenkt: Sinon wird herbeigeschleppt, und ein gefangener Grieche ist in diesem Moment begreiflicherweise interessanter als alles übrige.

Nicht ganz so gut wie bei dieser ersten Laokoonszene ist es Virgil bei der zweiten gelungen, die seiner Kompositionsweise entgegenstehenden technischen Schwierigkeiten zu überwinden. Sinon hat geendet; wie bei dem ersten Zwischenakt der Erzählung (54), so flicht auch hier der Erzähler einige Worte von seinem Standpunkte aus ein. Die Troer sind überzeugt, damit ist ihr Schicksal besiegelt; es bleibt nur noch die Konsequenz dieser Überzeugung zu ziehen, der Entschluß zu fassen und auszuführen. Da tritt ein neues unerwartetes gräßliches Ereignis ein: die Schlangen kommen übers Meer, Laokoon und seine Söhne leiden qualvollsten Tod. Und nun, unter dem Eindruck dieses offenbaren göttlichen Strafgerichts, wird auf der Stelle wirklich der Entschluß gefaßt und ohne geringstes Zögern ausgeführt.[1])

1) Diesen vom Dichter klärlich beabsichtigten Fortschritt von *credita res* 196 zu *ducendum ad sedes simulacrum conclamant* 232 verwischt Sabbadini, wenn er p. 20 schreibt '*allora i Troiani si persuadono che bisogna introdurre in città il cavallo. Ma come se già prima erano stati persuasi da Sinone?*'

Es ist den neuesten Kritikern ohne weiteres zuzugeben, daß es dazu des neuen Motivs, logisch betrachtet, nicht bedurft hätte. Waren die Troer einmal durch Sinon überzeugt, so mußten sie, wenn auch vielleicht nicht mit solcher Eile und einhelligen Begeisterung, zum Entschluß und seiner Ausführung gelangen, vorausgesetzt, daß ihre Überzeugung bis dahin nicht wieder erschüttert wurde. Wir haben aber gesehen, daß und warum Virgil nicht seinem Vorgänger folgen konnte, der, wie aus Quintus zu schließen war, Laokoons Tod benutzte, um die letzten durch Sinon gelassenen Bedenken der Troer zu zerstreuen. Warum ließ dann Virgil diesen Tod nicht ganz bei seite? Zunächst hätte er dann auch Laokoons erstes Auftreten bei seite lassen müssen, und damit hätte die ganze Szene am Roß ihre dramatische Bewegung guten Teils eingebüßt. Aber dieser technische Gesichtspunkt ist nicht der wichtigste. Laokoons Tod wäre sachlich überflüssig nur, wenn das zweite Motiv derselben Sphäre entlehnt wäre wie das erste. Aber so steht neben und über menschlich listigem Tun der Wink der Götter. Und ich darf behaupten, hätte Virgil dies nicht in der Sage bereits vorgefunden, er hätte ein gleichwertiges Motiv erfunden. Es geschieht ja doch in der ganzen Aeneis nichts Großes, ohne daß wir hören, solches war der Götter Wille und Werk. Und dieses größte, die Tat, die Troja stürzt, sollte allein ausgenommen sein? Den Ruhm für alles, was Aeneas zum Heil der Seinen und der kommenden Roma tut, gibt der Dichter fromm den Göttern Roms; ihr Werkzeug sind die Großen der Erde. Aber die Götter sind es auch, die das Unglück senden, den Schiffen Sturm und Vernichtung, dem Heere Feind und Tod; sie, nicht die Scharen der Griechen, zerstören Troja, so müssen sie auch dem verderblichen Roß den Eingang in die Stadt verschafft haben; das ist für Virgil und für jeden, der in Virgils Gedanken lebt, ein Postulat. Und zwar auch noch aus einem zweiten Grunde: weil nur so jeder Vorwurf, der gegen die Torheit der Troer sich erheben wollte, verstummen muß; auch Laokoons Tod dient der Tendenz, die, wie ich oben ausführte, Virgil bei der ganzen Erzählung der Persis im Auge haben mußte.[1]) Und er

1) Diesen Gesichtspunkt hat für Virgils Laokoonepisode bekanntlich Goethe (Über Laokoon, Werke in vierzig Bänden XXX 317) in den Vordergrund gestellt, zu einseitig, wie ich meine, aber an sich berechtigt. Plüß' Einwände (Vergil und die epische Kunst 42 ff.) scheinen mir den Kern

erreicht hier bei jedem unbefangenen Leser seinen Zweck; jeder empfindet, daß die Troer höherer Gewalt erliegen, der kein Mensch zu widerstehen vermag; denn was hätte es genützt, wären sie bei Sinons Lügen mißtrauisch geblieben? Dem gottgesandten Strafgericht gegenüber gab es kein Zaudern mehr. — Auf den rein künstlerischen Gewinn, der Vergil, abgesehen von der pathetischen Szene selbst, ungesucht zufiel, will ich nur kurz hinweisen. Ich sprach oben von der Steigerung der Stimmung, die sich sehr kunstvoll und ganz allmählich bei den Troern vollzieht. Wir hatten sie uns bei Sinons letzten Worten in ernster Ergriffenheit zu denken; erst nach dem furchtbar dreinschlagenden Wunderzeichen packt Begeisterung die Menge; die wir oben noch stumm lauschend uns vorstellen mußten, gehen nun in freudigster Zuversicht ans Werk, alle Hände regen sich, Feierklänge ertönen: so wird das rauschende Fest der Freude eingeleitet, das Troja ins Verderben führt. Man wird in jedem Drama, aber auch in der Erzählung bemerken, wie viel eindrucksvoller irgend ein bedeutsamer Umschwung durch ein wuchtiges, rasches Ereignis hervorgerufen wird, als durch eine langsame Entwickelung[1]); aus der lang ausgesponnenen Erzählung des Sinon den erregenden Ruck herzuleiten, der künstlerisch gefordert wird, war nach meinem Empfinden schwer tunlich.

So viel von der Berechtigung der ganzen Szene. Die Motivierung des einzelnen, namentlich der Übergang, ist nicht einwandfrei. Wir erfahren, daß Laokoon am Strande opfert, *mactabat*. Man muß annehmen, schon während Sinons Rede. Aber wie kann er sich, ehe das Schicksal des Rosses entschieden ist, entfernen? Ist auch er durch Sinon überzeugt? Das ist bei seiner vorher bewiesenen Weitsicht wenig glaublich. Und wozu dies feierliche Opfer für Neptun, ehe noch, was doch zunächst erfordert

---

dieser Auffassung nicht zu treffen: es handelt sich freilich für Virgil nicht darum, eine unverzeihliche Torheit der Troer in milderem Lichte zu zeigen, sondern gerade zu verhüten, daß ihr Tun als unverzeihliche Torheit erscheint. Im übrigen stimme ich Plüß in vielem durchaus zu: ich bitte, seine eigenen Ausführungen nachzulesen.

1) Schiller bedient sich dieses Kunstgriffs mit Vorliebe; ich denke an Szenen wie in Wallensteins Tod III 16, nach der langen Unterredung zwischen Wallenstein und dem Gefreiten Buttlers Auftreten; am Schluß des dritten Aktes nach der Szene zwischen Max und den Wallensteins das Hereinstürmen der Kürassiere.

schien, das Roß in die Stadt gezogen war? Zwar, dies letztere scheint in der Vorlage Virgils oder von ihm selbst in Gedanken motiviert zu sein, und von hier aus findet sich auch vielleicht ein Weg zur Beantwortung der übrigen Fragen. Wenn überhaupt jetzt dem Neptun geopfert wird, so kann dies keinen anderen Zweck haben, als ihn um Vernichtung der griechischen Flotte, die in seiner Gewalt ist, anzuflehen. Hier scheint mir ein Zusammenhang mit einer Erfindung des Euphorion unleugbar: dieser hatte (nach Servius z. St.) erzählt, die Troer hätten vor Beginn des Krieges ihren Neptunpriester gesteinigt, weil er nicht durch Opfer oder Gelübde an den Gott die Überfahrt der Griechen verhindert habe. Nun liegt das Heiligtum des Gottes am Strande; während des Krieges hat also der Kult ruhen müssen[1]), der Priester brauchte nicht ersetzt zu werden. Das merkwürdige *ductus Neptuno sorte sacerdos* bei Virgil erklärt sich m. E. wirklich hieraus.[2]) Wenn nun das bei Beginn des Krieges Versäumte jetzt nicht wieder verfehlt werden sollte, so war freilich keine Zeit zu verlieren; die feindlichen Schiffe konnten ja bereits einen großen Teil des kurzen Wegs zurückgelegt haben. Also — ich führe den Gedanken durch, um zu zeigen, daß er nichts Unmögliches enthält — während noch Sinon erzählte, erfuhr Laokoon, daß die

1) Eben deshalb, meint Bethe, sei die Bezeichnung *sollemnis ad aras* der Situation nicht angemessen; das Heiligtum habe die zehnjährigen Kriegsstürme nicht überdauern können, sei jedenfalls die Jahre hindurch nicht benutzt worden. Warum sollten denn aber die Griechen den Altar zerstört haben? Und mag er auch nicht benutzt werden, er bleibt doch die *ara sollemnis*, d. h. die, an der nach heiligem, festem Brauche das Opfer zu vollziehen ist, im Gegensatze etwa zu einem für einmaliges Opfer errichteten Rasenaltar, wie wir sie öfters in der Aeneis finden. Und gerade weil jetzt zum ersten Male Neptun sein Opfer wieder an der ihm zukommenden (meinetwegen von neuem geweihten — was liegt daran?) Stätte erhält, ist das Epitheton hier sehr am Platze.

2) Man wird einwenden, diesen Zusammenhang hätte kein Leser ahnen können, der seinen Euphorion nicht im Kopfe hatte. Aber wissen wir denn, ob Virgil das nicht wirklich bei der Blüte seiner Leser voraussetzte? Er fügt auch zu Thymoetes' Rat, das Roß in die Stadt zu ziehen, hinzu *sive dolo seu iam Troiae sic fata ferebant,* und mußte doch annehmen, daß der oder jener seiner Leser dabei etwas dächte: das konnten sie aber nur, wenn sie die uns durch Servius z. St. überlieferte Historie des Euphorion kannten. Die große Menge mochte ruhig über diese Andeutungen hinweglesen; der Kenner freute sich, sie zu verstehen.

Zurüstungen zum Opfer vollendet seien; durch das Los zum Vollzuge bestimmt, begibt er sich an seine heilige Pflicht, von seinen beiden Söhnen begleitet.

Und das alles, wird man erstaunt fragen, soll man sich denken? Warum sagt denn der Dichter von dem allen nichts, begnügt sich mit der einen kurzen Andeutung? Hier eben, meine ich, ist Virgil der technischen Schwierigkeiten nicht völlig Herr geworden. Weder durfte er die Erzählung des Sinon durch die anscheinend gleichgültige Mitteilung unterbrechen, daß Laokoon abgegangen sei, noch durfte er nach Beendigung der Erzählung den Zeitraum verstreichen lassen, der erforderlich gewesen wäre, um erst jetzt Laokoon zum Opfer sich rüsten zu lassen; noch endlich konnte er den Bericht des fürchterlichen Ereignisses selbst mit Dingen beschweren wollen, die wohl den gewissenhaften und verständnismäßig nachprüfenden Kritiker interessiert, den gespannten, mit ganzem Herzen teilnehmenden Hörer aber nur erkältet hätten gerade hier, wo alles darauf ankam, ihn selbst in die Stimmung der Troer zu versetzen, die von einem Wunderbaren zum anderen gerissen werden. So brachte denn Virgil das Opfer der korrekten Motivierung, sagte nur genau so viel, um wenigstens ahnen zu lassen, was vorgegangen sein mochte. Er vertraute darauf, daß der Leser, vom Pathos der Situation erfüllt, nicht peinlich jede Falte der Erzählung glattstreichen würde, um zu prüfen, ob irgend eine Lücke sich fände; der Erfolg hat ihm, meine ich, auch hier Recht gegeben.

In alle diese Schwierigkeiten ist nun Virgil nur deshalb geraten, weil er die erste Laokoonszene von der zweiten getrennt hat. Warum hat er nicht, wie das Quintus tut, Laokoon erst nach der Sinonszene auftreten und sogleich darnach das Strafgericht erfolgen lassen? Dann verlief alles ganz glatt und ohne Einführungsbedenken. Auch sachlich war nichts einzuwenden; im Gegenteil ist es gewiß natürlicher, daß die Strafe dem Frevel auf dem Fuße folgt, als daß die Schlangen genau so lange warten, bis Sinon mit seiner langen Erzählung fertig ist. Virgil muß also durch formal-künstlerische Erwägungen zu seiner Umformung geführt worden sein; und diese sind leicht zu rekonstruieren. Erstens wäre der Eindruck von Sinons Rede abgeschwächt worden, wenn Laokoon darnach seinen Zweifel geäußert und — was nicht hätte ausbleiben dürfen — die Überzeugung der Troer wieder ins

Wanken gebracht hätte; während so der Eindruck der Rede sofort noch eine gewaltige Steigerung erfährt. Zweitens aber ist auch das Auftreten Sinons erst durch die erste Laokoonszene künstlerisch motiviert, weil es gerade in diesem Momente die größte Wirkung hat: er erscheint genau in dem Augenblick, wo durch Laokoons Rat und Tat die List der Griechen im Begriff ist, schmählich zu scheitern. Auf dem Höhepunkt der Aktion Eintreten der Gegenaktion: das ist echt virgilische Struktur der Handlung.

Der einfach erzählende Quintus kann berichten, daß Athene die Schlangen gesendet habe: dem Sänger hat das die Muse offenbart. Bei Virgil erzählt Aeneas als Augenzeuge; wir müssen hören, woraus ihm und seinen Volksgenossen der Urheber des Strafgerichts klar wurde. Zwar, daß hier göttlicher Zorn sich offenbarte, konnte antiker Denkweise nicht zweifelhaft sein; aber ein Hinweis auf Athene selbst, darauf, daß sie durch die Verletzung ihres Weihgeschenkes verletzt war, schien dem Dichter erwünscht. Er fand eine Tradition, wonach die Schlangen nach vollbrachter Tat im Heiligtum des Apoll verschwanden[1]); das übertrug er auf den Tempel und das Standbild der Athene:

delubra ad summa dracones
diffugiunt saevaeque petunt Tritonidis aram
sub pedibusque deae clipeique sub orbe teguntur.

Wenn dies Aeneas erzählt, so tut er es nicht als unmittelbarer Augenzeuge; die Troer in der Ebene konnten nicht auf die Burg sehen, und es wäre lächerlich, sich vorzustellen, daß sie die Schlangen auf ihrem Lauf begleitet hätten. Sie können nur sehen, welche Richtung sie einschlagen, und höchstens später von anderen erfahren, wo sie sich geborgen haben. Virgil hat sich den Sachverhalt kaum so in Gedanken zurechtgelegt, sondern auch hier wieder die Form der Icherzählung nicht bis in die äußerste Konsequenz festgehalten, um nicht entweder in lästige Breite der Erzählung verfallen oder auf das sachlich wichtige Motiv verzichten zu müssen.

---

1) Quintus XII 480: *τῶν δ' ἔτι σῆμα φαίνεθ' ὅπου κατέδυσαν ἐς ἱερὸν Ἀπόλλωνος Περγάμῳ ἐν ζαθέῃ.* Das geht doch wohl auf lokale Tradition zurück.

4.

Bei der nun folgenden Schilderung bemerke ich nur Virgils Kürze: er schildert weder den Weg nach der Stadt (Tryphiodor v. 304—335), noch gibt er von Kassandras vergeblicher Warnung (Tryph. 358—445, Quintus 525—585) mehr als die Tatsache selbst und diese in wirkungsvoller Antithese zum Tun der vergebens Gewarnten; man sieht, er vermeidet das nur Episodische. Dafür verweilt er bei dem Augenblick, wo das Roß den Mauerring überschreitet: dieser verhängnisvollste Moment ist der Betonung wert. Des weiteren folgt nicht, wie bei Quintus und Tryphiodor, eine reiche Schilderung des Freudenfestes, der Musik, der Tänze, der allgemeinen Trunkenheit[1]; weder konnte der Erzähler ohne Scham und Reue an diese Stunden zurückdenken, noch konnten die Hörer ohne eine Regung verächtlichen Mitleids von diesem verblendeten Treiben vernehmen. Statt dessen nur die Verse

nos delubra deum miseri, quibus ultimus esset
ille dies, festa velamus fronde per urbem,

zwei Verse, die freilich durchaus berechnet sind, in denen aber die Kunst der Berechnung nahe an Genialität streift.

II.

Der zweite Abschnitt, die Nyktomachie, wird eröffnet durch einen kurzen Bericht über die Ereignisse, die dem Erwachen des Aeneas vorauf liegen: die achäische Flotte fährt herbei, das Roß, von Sinon geöffnet, entläßt seine Insassen, die sich in die schlafende Stadt zerstreuen, die Wachen an den Toren niedermachen und diese den Genossen öffnen. Ganz ebenso hatte Aeneas an der Spitze des ersten Abschnitts seiner Erzählung (13—24) über die Handlungen der Griechen berichtet, die der eigentlichen Darstellung vorauf liegen. Streng dem Gange seiner eigenen Erlebnisse folgend, hätte er dort nur erzählen dürfen, daß die Griechen

1) All das, die *falsa gaudia* VI 513, ist durch ein Wort nachträglich angedeutet, *urbem somno vinoque sepultam* 265. Daß beim Freudenfeste (*festa fronde*) auch der Becher kreist, ist selbstverständlich: es braucht daran erinnert zu werden nur dort, wo die rasche Überrumpelung erklärt werden soll.

abfuhren und das hölzerne Roß am Strande zurückließen: wohin sie fuhren und welches ihre Absichten waren, hat er ja erst später erfahren. In unserem, dem zweiten Falle hören wir dann auch an seinem Orte, wie Aeneas zu der Kunde, die er antizipiert, gelangt ist: Panthus kommt von der Burg herab und unterrichtet ihn über das Vorgefallene (328 ff.). Aus dieser Doppelung hat man schließen wollen, daß einer der beiden Abschnitte spätere Zutat sei[1]): sicherlich mit Unrecht. Wenn im Laufe einer Handlung, die der Held selbst erzählt, Ereignisse eintreten, die er erst nachträglich erfährt oder deren Bedeutung er erst nachträglich erkennt, so hat der Dichter zwei Möglichkeiten. Entweder, er läßt den Erzähler ganz streng dem Gange seiner Erlebnisse folgen, läßt also über jene Ereignisse oder ihre Bedeutung auch den Hörer vorläufig im Unklaren: damit kann ein Gefühl unruhiger Spannung erzeugt werden, das freilich zu den erstrebtesten Zielen moderner Romantechnik gehört, zu den künstlerischen Tendenzen des antiken Epos aber gänzlich in Widerspruch steht. Oder der Erzähler erzählt die Ereignisse in der Reihenfolge, wie sie faktisch eingetreten sind, greift also seiner späteren Erkenntnis vor: das ist die naive Technik, wie sie auch in den Apologen des Odysseus befolgt ist. Odysseus erzählt die Erlebnisse seiner Gefährten bei der Kirke ganz ohne Rücksicht darauf, daß er selbst sie erst nachher durch Eurylochos, z. T. auch noch später durch die anderen Gefährten erfahren hat; er berichtet, was auf Thrinakia die Genossen taten, während er schlief, was Eurylochos sagte u. s. f., ganz als spräche hier nicht er, Odysseus, sondern der Dichter. Als sie zur Höhle des Polyphem kommen (ι 187), unterrichtet er die Hörer über dessen Art und Gestalt, statt, wie das ein raffinierter Erzähler tun würde, erst nur dunkle Ahnungen in ihnen zu erwecken und sie dann an dem Entsetzen teilnehmen zu lassen, das die in der Höhle Weilenden beim Anblick des Unholdes erfaßte. Ganz so, nur in etwas verfeinerter Art, verfährt Virgil. Es liegt auch ihm nicht daran, Spannung zu erzeugen, vielmehr daran, daß der Hörer die Situation von vornherein völlig beherrsche: das ist nur durch den vorausgreifenden Bericht möglich. Wir müssen andererseits aber auch erfahren, wann und wie die Situation dem Aeneas klar geworden ist: deshalb ist der Be-

1) Sabbadini a. a. O. 22.

richt des Panthus nicht zu umgehen. Nun erfährt hier Aeneas keineswegs alles, was er vorher berichtet hat[1]; ja man kann sich, einmal darauf aufmerksam geworden, fragen, woher überhaupt Aeneas alle jene Einzelheiten erfahren hat: daß das Königsschiff das Feuersignal gab[2], welche Helden im Roß waren[3], daß sie an einem Seil herabglitten[4] u. s. f.; und so auch bei dem ersten Bericht: daß die Helden ausgelost waren u. dgl. Ein antiker λυτικός hätte vielleicht geantwortet, dies alles habe Aeneas später, Jahre nachher, von Achaemenides, dem Genossen des Odysseus,

1) So ist auch der Bericht des Eurylochos κ 251 viel summarischer als die voraufgehende Erzählung des Odysseus.

2) 256 *flammas cum regia puppis extulerat, fatisque deum defensus iniquis . . laxat claustra Sinon.* Man versteht das jetzt meist nicht, wie Heyne (mit Berufung auf Sen. Agam. 427 *signum recursus regia ut fulsit rate*), vom Abfahrtssignal, sondern von dem Zeichen für Sinon: mit Recht meine ich, denn jenes Signal war ein völlig gleichgültiges Detail und durfte zum mindesten nicht an dieser Stelle erwähnt werden, wo es schon äußerlich in nahe Beziehung zu Sinons Tun tritt. Die übrige Tradition weiß nur von dem Feuerzeichen, das Sinon oder an seiner Stelle Antenor (schol. Lyk. 340) oder Helena geben: der letzten Fassung folgt Virgil VI 518 im Bericht des Deiphobus, und diese Stelle hat er hier wohl schon im Auge, indem er für sie das Motiv aufspart. Aber er empfindet offenbar das Bedürfnis, eine Verbindung zwischen der Flotte und Sinon herzustellen, um die Gleichzeitigkeit der Operationen zu erklären, und kehrt also das überlieferte Motiv um. Genau überlegt mußte ja auch Sinon über das Nahen der Flotte mit Sicherheit informiert sein, um das Roß nicht zu früh zu öffnen.

3) Virgil nennt neun, nicht wie es dem Mythographen ziemt in formloser Aufzählung, sondern in künstlicher Gliederung, 3 × 3; damit ist natürlich nicht geleugnet, daß es mehr waren, wie denn z. B. die Liste des Tryphiodor (152 ff.) 22, die des Quintus (XII 314) 30 und mehr umfaßt, andere gar von hundert oder tausenden erzählten. Auf die Liste, als auf das ständige Requisit einer Iliupersis mochte Virgil offenbar nicht verzichten. Die Namen entlehnt er der Tradition: Neoptolemus, Menelaus, Odysseus, Sthenelus, Thoas, Epeus finden wir bei Quintus, Acamas bei Tryphiodor (vgl. Pausan. I 23,8), Machaon als dem Roß entstiegen nennt der pseud-hippokrat. Brief 27, p. 318 Herch. (schon von Heyne zitiert als *Thessalus in πρεσβευτικῷ*, die Identifizierung verdanke ich gelegentlicher Mitteilung von Marx); es bleibt nur Thessandrus als anderweitig nicht bezeugt. Die Tradition wirkt auch darin, daß Epeus zuletzt steht wie bei Quintus (329) und Tryphiodor (182): da werden die Helden nämlich beim Hineinsteigen genannt und Epeus versteht sich natürlich am besten auf den Verschluß.

4) Auch das ist Tradition, Apollod. epit. 5, 20. Anderwärts eine Leiter: s. Paulcke, De tabula Iliaca quaestt. Stesichoreae (Diss. Königsb. 1897) 81.

in Erfahrung gebracht; wir unsererseits werden nicht zweifeln, daß Virgil an solche Möglichkeiten gar nicht gedacht hat, sondern auch hier den Standpunkt der Icherzählung nicht streng gewahrt hat, um dem Hörer nicht bloß ein nacktes Gerippe notwendigster Tatsachen, sondern ein anschauliches Bild zu geben. Das wesentliche von dem Erzählten ahnte ja jeder Troer nur zu bald; das Detail ging mit in den Kauf. Immerhin ist die Darstellung kurz und summarisch genug, daß der Charakter des Berichts gewahrt bleibt, von dem sich mit dem neuen Einsatze *tempus erat quo prima quies* der Wiederbeginn der eigentlichen Darstellung scharf abhebt: während z. B. bei dem Abenteuer auf Thrinakia die Erzählung trotz Odysseus' Abwesenheit in gleicher Ausführlichkeit weitergeht.

Eine Einzelheit sei aus dem Bericht noch herausgehoben, weil sie für das Bild der folgenden Szenen von Bedeutung ist: die griechische Flotte segelt heran *tacitae per amica silentia lunae* d. h. durch stille Nacht beim freundlichen Mondenschein.[1]) Der Mond hat von altersher bei den Schilderungen der Iliupersis eine Rolle gespielt: 'Mitternacht wars: hell ging der Mond auf' hieß es in der kleinen Ilias.[2]) Ganz begreiflich: in stockdunkler Nacht müßte bei jeder Szene erst eigens für Beleuchtung gesorgt werden. So kommt auch Virgil da auf den Mondschein zurück, wo sich einige Genossen um Aeneas sammeln, *oblati per lunam* 340. Aber andererseits ist die Vorstellung des nächtlichen Dunkels für die Androgeosszene erforderlich: die Griechen halten Aeneas und die Seinen für Landsleute und werden erst stutzig, als sie auf ihre

1) Die Stille der Nacht häufig auf den Mond, den *ἅσυχος δαίμων* (Theokr. II 11), und die Gestirne, die *taciturna noctis signa* (Hor. c. II 8, 10) übertragen; daran, daß der Neumond wohl auch als *luna silens* bezeichnet wurde, ist hier nicht zu denken; vgl. Stat. Theb. II 58 *per Arcturum mediaeque silentia Lunae*. Der Zusatz *amica* wohl eigentlich auf *luna* zu beziehen, die ihnen den Weg zeigt; zu der Vorstellung, daß sie infolge der freundlichen Stille der Nacht unbemerkt bleiben, würde die Erwähnung gerade des Mondscheins schlecht passen.

2) Schol. Eurip. Hek. 910: *νὺξ μὲν ἔην μέσση λαμπρὰ δ' ἐπέτελλε σελήνη*, von Kallisthenes zum Beleg zitiert, daß der Dichter das Ereignis auf die *ὀγδόη φθίνοντος* verlegte. In eine Vollmondnacht verlegte es Hellanikos (b. Clem. Alex. Strom. I p. 139 Sylb.; vgl. über diese und andere Angaben Müller Fr. Hist. Gr. I p. 568), ungewiß ob nach alter Tradition: unter Späteren weiß davon nur Petron in der Troiae halosis v. 54 *iam plena Phoebe candidum extulerat iubar*.

Anrede nicht die erwartete Antwort erhalten (376); nachher machen sich die Troer weiter das Dunkel zu Nutze, indem sie die Waffen der Erschlagenen anlegen und so unerkannt unter den Feinden wüten; das wäre bei Tageslicht, wo man die Gesichter erkennen kann, nicht möglich. In diesen Szenen erwähnt daher Virgil wiederholt die 'Schatten der schwarzen Nacht'[1]; da sie in den engen Straßen der Stadt spielen, kann er das natürlich trotz des Mondscheins: da liegen ja 'in Massen gegeneinander Lichter, hell wie der Tag, und Schatten dunkeler Nächte'.[2])

2.

Bisher hatte Aeneas Dinge erzählt, die er gemeinsam mit seinen Landsleuten erlebt hatte, bei denen er selbst nicht hervorgetreten war; in der Szene beim hölzernen Roß und der darauf folgenden schließt er sich nur in der Regel bei der Nennung der Troer mit ein.[3]) In der Schreckensnacht aber ist jeder auf sich selbst angewiesen, und hier setzt denn auch Aeneas mit seinen persönlichen Erlebnissen ein, ohne in der Folge wieder davon abzugehen.

Die Traumerscheinung Hektors (268—297) hat keine unmittelbare Folge, es wird auch im weiteren ihrer nicht wieder gedacht. Oberflächlicher Betrachtung kann sie daher 'zwecklos' erscheinen; in Wahrheit ist sie als Vorbereitung auf das folgende

---

1) 360 *nox atra cava circumvolat umbra,* 397 *per caecam noctem,* 420 *si quos obscura nocte per umbram fudimus insidiis.* Außerdem nur noch 621, wo die himmlische Lichterscheinung der Venus plötzlich verschwindet, *spissis noctis se condidit umbris:* da ist der Kontrasteindruck vortrefflich wiedergegeben; und bei der Flucht 725 *ferimur per opaca locorum.*

2) Ganz ebenso verwendet Virgil das Dunkel der Nacht und die Helle des Mondes nebeneinander in der Nisusepisode: der Helm des Euryalus verrät ihn den Feinden *sublustri noctis in umbra . . radiisque adversa refulsit* IX 373, und der Mond zeigt dann dem Nisus sein Ziel (403), im dichten Walde *rara per occultos lucebat semita calles* 383; andererseits ist Nisus in den dunklen Schatten dem Blick des Feindes verborgen (411. 425). Die richtige Auffassung der vielfach (zuerst wohl von Wagner quaestt. Virg. XXXX 2) beanstandeten Beleuchtungsangaben in der Iliupersis zuerst m. W. bei Kviçala, Neue Beitr. zur Erkl. der Aen. 22.

3) *nos* 25, *hortamur* 74, *ardemus* 105, *vitam damus et miserescimus* 145, dagegen *credita res* 196, *scelus expendisse ferunt* 230, *ducendum simulacrum conclamant* 233 — erst nachdem die Entscheidung gefallen ist wieder *dividimus muros* 234, *instamus* 244, *velamus* 249.

von größter Bedeutung. Nicht nur weil so die Schilderung der Mordnacht mit einer pathetischen Szene einsetzt, die in plastischem Bilde das Wesentliche der folgenden Ereignisse zusammenfaßt und den Leser mit einem Schlage in die Stimmung versetzt, in der er diesen Ereignissen folgen soll.[1]) Wichtiger vielleicht noch als dieser künstlerische Zweck ist es, daß durch die Szene die Haltung des Aeneas gegenüber jenen Ereignissen gleich von vornherein in das rechte Licht gesetzt wird. Noch ehe der Held in die Lage kommt zu handeln, soll er bereits, und mehr noch der Leser, die Vorstellung gewinnen, daß Ilions Schicksal entschieden ist, daß also auch Aeneas trotz Tatkraft und Mut dies Schicksal nicht mehr abwenden kann. Es soll ferner vorbereitet werden darauf, daß Aeneas, statt mit Ilion zu fallen, weicht, und es soll dies Weichen nicht als die kleinmütige Flucht des um sein Leben Besorgten erscheinen, sondern als heilige Pflicht gegen die Heiligtümer, die Penaten Trojas, für die ein neuer fester Wohnsitz geschaffen werden muß. Ich bin geneigt zu glauben, daß Virgil von dieser abstrakten Forderung ausging; sie konnte nicht wohl glücklicher verkörpert werden als es durch Hektors Erscheinung geschieht. Besser als irgend ein Lebender und als irgend einer sonst der troischen Toten konnte Hektor jene Aufgabe erfüllen; wenn Hektor mahnt, jeden Widerstand aufzugeben, weiß man, daß in Wahrheit jeder Widerstand umsonst sein wird; wenn er die Flucht anbefiehlt, kann diese Flucht nicht schimpflich sein. Es ist wohl möglich, daß in Virgil die Erinnerung an Achills Erscheinung in den *Νόστοι* wirkte, der umgekehrt vor der Abfahrt warnte; es ist ferner sicher, daß Virgil in Einzelheiten der Schilderung absichtlich sowohl an die berühmteste Traumerscheinung der römischen Literatur, Homer im Eingang von Ennius' Annalen, wie an Paris' Worte bei Hektors Leichnam in Ennius' Tragödie erinnerte; aber die Entlehnungen

---

1) *Vit-on jamais de mieux amené ni qui prépare un plus vif sentiment que ce songe d'Enée . . peut-on lire cet endroit sans être ému?* Fénelon Lettre sur les occupations de l'Académie V. Chateaubriand nannte die Szene *une espèce d'abrégé du génie de Virgile* (Génie du christianisme II 4, 11). — Eine Andeutung richtiger Auffassung gibt Weidner, dessen im übrigen wenig befriedigender Kommentar (zu Vergils Aen. B. I und II, Lpz. 1869) doch das Lob verdient, vielfach wenigstens versucht zu haben, zu einem tieferen Verständnis von Virgils künstlerischen Intentionen zu gelangen.

haben die Einheitlichkeit seiner Erfindung in nichts getrübt. Und es ist charakteristisch für seine Art zu schaffen, daß er sich nicht damit begnügte, den abstrakten Zweck, der ihm vorschwebte, zu erreichen, sondern daß die Szene sich zu selbständiger Bedeutung entfaltet und Motive entwickelt, die von der Handlung nicht gefordert aber an sich poetisch wertvoll sind: das Pathos in der Erscheinung Hektors, gesteigert durch die Erinnerung an seine glänzendsten Tage, das Mitleid des Aeneas und die traumhafte Verwirrung seiner Begriffe: so gewinnt die Szene Bedeutung über ihren relativen Wert hinaus.[1])

Die Worte Hektors sind kurz und klar, wie es diesem Mann zukommt. Er entbindet Aeneas von der Pflicht gegen die alte Vaterstadt, weist ihn auf die neue Pflicht und die neue Heimat hin; *fuge*, der Kern des ganzen, gleich das erste Wort. Wenn dies *fuge* aber ausgeführt wird *teque his eripe flammis*, so muß auch dies irgendwie bedeutungsvoll sein. Es ist im ganzen weiteren Verlauf der Erzählung sehr auffallend, wie geflissentlich Virgil gerade den Brand der Stadt hervorhebt: Deiphobus' und Ucalegons Häuser brennen bereits (310), Panthus spricht lebhaft von den *incendia* (327. 329), wie dann auch Aeneas (353) und der Grieche Androgeos (374)[2]), die Flammen erscheinen überall als Schrecknis neben den Feinden (337. 431. 505. 566. 600. 632. 664. 705); kaum hat Aeneas mit den Seinen ihr Haus verlassen, so flammt es auch schon in loderndem Feuer auf (757). Kurz, die immer wieder hierauf gedrängte Phantasie des Lesers sieht das eroberte Ilion als Flammenmeer: es brennt, kaum sind die Griechen eingebrochen, es stürzt in sich zusammen, als die Eroberung vollendet ist (624), aus den rauchenden Trümmern der Heiligtümer rauben die Plünderer, was noch zu retten ist (764). Das entspricht den altüberlieferten Vorstellungen keineswegs: da stecken die Griechen vielmehr erst vor der Abfahrt die Stadt in Brand[3]); während die gefangenen Frauen zu den Schiffen

1) Man vgl. dazu Otto Ludwig, Handlungszenen als Zustandsbilder, Studien (1891) I 454.

2) *alii rapiunt incensa feruntque Pergama:* dies ist aber in den Androgeos-Coroebusszenen die einzige Erwähnung: hier kann Virgil den hellen Feuerschein nicht brauchen, und die Troer suchen zur Ausübung ihrer Kriegslist dunkle Teile der Stadt.

3) Apollod. epit. 5, 23, Procl. Iliup., vgl. Tryphiod. 680.

gehen, kommandiert Talthybios bei Euripides (Tro. 1260) die mit der Brandlegung Beauftragten in die Stadt. Aeschylos läßt dem ganz entsprechend Klytämnestra sich ausmalen, wie die Eroberer nun endlich, statt im naßkalten Feldlager zu darben, in den Palästen Ilions den müden Leib pflegen (Agam. 234). Wer zuerst das effektvolle Bild des Kampfs im brennenden Troja gemalt hat, weiß ich nicht; es war vermutlich derselbe, der zuerst vor dem fliehenden Aeneas die Flammen zurückweichen ließ.[1] Um des Effektes willen, meine ich, ist das erfunden; die ältere Version ist die wahrscheinlichere, denn die Griechen hatten, recht überlegt, gar keine Veranlassung, das Feuer anzulegen, das ihnen so verderblich werden konnte wie den Feinden, und das zudem mit den Häusern und Tempeln auch die Beute verzehren mußte.[2]) Virgil aber kam diese wohl hellenistische Erfindung äußerst gelegen, und darum hat er sie geflissentlich betont, schon in Hektors Worten vorbereitet, nicht in erster Linie dem Effekte zuliebe, obwohl ihm das prachtvoll schaurige Bild der brennenden Stadt gewiß lebhaft vorgeschwebt hat[3]), sondern vor allem aus sachlichen Gründen: so hatten die Troer zu den menschlichen Feinden auch die Gewalt des Elements zu bekämpfen, gegen die jeder Widerstand aussichtslos ist[4]); und so wird erreicht, daß Aeneas nicht das hochragende hochheilige Pergamon zu verlassen braucht, sondern einen rauchenden Schutt- und Aschenhaufen: darum muß er bei der Rückkehr in die eroberte Stadt sein eignes Haus in Flammen sehen, aus dem er Vater und Sohn rettete (757), muß die heiligen *adyta* (764) brennen sehen, deren Götter er mit sich führt: *fuit Ilium* — dies soll ihm das Scheiden erleichtern, soll dazu helfen, seinen Entschluß dem patriotischen Leser nahe zu bringen.

---

1) Wie außer Virgil (und Ovid) auch Quintus erzählt, s. den Exkurs. Quintus hat denn auch die Brandlegung während des Kampfes: XIII 82. 304. 316. 431 ff. 442. 452. 458. 461.

2) Etwas ganz anderes ist es natürlich, wenn Aeneas XII 569 ff. Feuer in das noch nicht eroberte Laurentum wirft, um es zur Übergabe zu zwingen.

3) *Sigea igni freta lata relucent* 312 ein malerisch anschaulicher Zug ohne sachliche Bedeutung.

4) *succurritis urbi incensae* 352.

3.

Daß Aeneas den Fall Trojas überlebt habe, war feststehende, schon durch die berühmte Prophezeiung in der Ilias gegebene Tradition, die sich aber, was die näheren Umstände seiner Rettung anlangt, in zahlreiche Armė spaltete. Die älteste, auch von Sophokles im Laokoon befolgte Version ließ ihn vor der Eroberung Trojas abziehen; später überwog die Meinung, daß er aus der eroberten Stadt fliehend den alten Vater wie die heimischen Götter gerettet habe. Und zwar gelingt ihm die Flucht, weil dank Aphrodites Schutz weder das Feuer noch die Geschosse des Feindes ihm etwas anhaben können — von wem diese mythische Version herrührt, wissen wir nicht: Virgil macht sie sich, wie wir sehen werden[1]), zunutze, kann sie aber für den eigentlichen Auszug aus Troja nicht brauchen. Dafür lagen ihm andere Fassungen vor, die auf das Wunderbare verzichteten und die Rettung auf natürlichem Wege erklärten: Aeneas sollte in die Hand der Griechen gefallen, aber von ihnen verschont worden sein zur Belohnung für Verrat oder, milder ausgedrückt, zum Dank für die dem Odysseus gewährte Gastfreundschaft und seine Bemühungen um die Rückgabe der Helena (Liv. I 1). Den meisten Beifall scheint aber eine Legende gefunden zu haben, die wir bis auf Timäus zurückverfolgen können: danach kapitulierte Aeneas, der die Burg bis zuletzt besetzt hielt, auf freien Abzug und nahm statt Gold und Silber den alten gebrechlichen Vater, dann, als ihm aus Anerkennung hierfür eine neue Wahl gestattet wurde, die Götterbilder mit sich: worauf die Griechen, durch solche Frömmigkeit entwaffnet, ihn mit allem Hab und Gut und all den Seinen nicht nur freien Abzug gewährten, sondern auch die Schiffe zur Abfahrt stellten.[2]) Virgil hielt die εὐσέβεια des Aeneas, die in dieser Erzählung verherrlicht wird, natürlich fest; im übrigen konnte er auch ihr nicht folgen: Aeneas durfte der Gnade des verhaßten Feindes nichts verdanken. Und es gab wirklich noch eine Tradition, die auch von der Besetzung der Burg wußte, den Abzug aber ohne jede Beteiligung des Feindes geschehen ließ.[3])

1) Vgl. unten III 3.

2) Timäus: Wissowa Hermes XXII 41. Die Legende mit geringen Differenzen bei Lykophr. 1263ff. Varro schol. Veron. Aen. II 717. Diodor VII 2. Ps.-Xenophon de venat. 1, 15. Stark verkürzt bei Apollodor epit. 5, 21.

3) Dionys. I 46 ff.

Hellanikos, der den Fall Trojas wie ein Stück moderner Kriegsgeschichte erzählt hatte, war auch den mehr oder minder deutlich sagenhaften und schwer glaublichen Traditionen über Aeneas ausgewichen. Aeneas ist es, dem die Rettung des größeren Teils der Troer verdankt wird. Er bemerkt rechtzeitig den Einbruch der Griechen, um, während die Vaterstadt von diesen überschwemmt wird, mit den Seinen die stark befestigte Burg besetzen zu können, die nun den Flüchtlingen Schutz gewährt; als er einsieht, daß sie auf die Dauer nicht zu halten sein wird, beschließt er, wenigstens die Heiligtümer, die Menschen und möglichst viel Habe zu retten, entläßt also, während die Feinde ihr ganzes Augenmerk auf die Berennung der Burg richten, den gesamten Troß auf dem nach dem Ida führenden Wege, und als dieser in Sicherheit ist, zieht er sich selbst mit der Besatzung aus der von Neoptolemos schon zum Teil eroberten Veste zurück und vereinigt sich noch unterwegs mit den Vorausgesandten, ohne von den mit der Plünderung ganz beschäftigten Feinden verfolgt zu werden.

Es ist recht wohl möglich, daß Virgil diesen sehr pragmatischen Bericht vor Augen hatte, als er sich die Erlebnisse des Aeneas in der Schreckensnacht zurecht legte. Auch bei ihm wird Aeneas rechtzeitig unterrichtet, um nicht von den Feinden überrascht zu werden; sein erster Gedanke ist, die Burg zu besetzen, er sammelt eine entschlossene Truppe um sich, beteiligt sich dann, eine Zeit lang erfolgreich, an der Verteidigung der Burg, bis es Neoptolemos doch gelingt einzudringen; auch das Stelldichein, das er den Seinen an einem Punkte des in die Berge führenden Weges gibt, mag der Dichter aus Hellanikos entnommen haben; wie bei diesem sammelt sich dort eine gewaltige Schar von Männern, Weibern und Kindern. Aber damit ist auch die Ähnlichkeit der beiden Berichte erschöpft. Es fällt in die Augen, daß Aeneas bei dem Historiker eine weit glänzendere Figur macht als bei Virgil, der doch nichts weniger wünschen konnte als überlieferte Verdienste seines Helden zu verschweigen. Virgil kennt nicht, wie Hellanikos, eine ummauerte Burg, die über der Unterstadt sich erhebt, wie etwa die Burg Athens; bei ihm konzentriert sich der Kampf in seiner letzten Phase um den Palast des Priamos, der freilich als weitläufiger Gebäudekomplex, burgartig mit Türmen und Zinnen bewehrt, zu denken ist. Aber es gelingt Aeneas nicht, diese Burg mit den Seinen zu erreichen und in

Verteidigungszustand zu setzen, ehe der Feind sie erreicht; der Trupp, den er um sich versammelt hat, wird auf dem Wege aufgerieben; fast allein, nur von zwei Kampfunfähigen begleitet, gelangt er zum Palast, um den bereits der wildeste Kampf tobt. Er beteiligt sich zwar an der Verteidigung, aber ohne irgend jemanden oder irgend etwas retten zu können; allein kehrt er mit göttlicher Hilfe zu seinem Hause zurück, und nicht in geordnetem militärischem Rückzuge mit geschlossener Schar, sondern in ängstlicher Flucht, nur von den Nächsten begleitet, entkommt er schließlich aus der Stadt.

Es ist gewiß, daß die kriegerisch heldenhaften Tugenden des Aeneas, rasche und tatkräftige Entschlossenheit, umsichtige und zähe Tapferkeit, bei Hellanikos viel glänzender sich zeigen. Aber je planvoller und kräftiger der Widerstand hier ist, um so mehr gewinnt der Leser den Eindruck, daß hier doch eine Entscheidung der Waffen gefallen ist: eine feste ummauerte Burg wird von einer stattlichen Schar unter Aeneas' Oberbefehl besetzt, vermag sich aber gegen den Ansturm des Feindes nicht zu halten; unbehelligt vom Feinde weicht schließlich die Mehrzahl der Troer, nur eine Minderzahl ist dem Überfall erlegen. Und eben daran lag Virgil am meisten, den Eindruck zu vermeiden, als habe ein ernstlicher Kampf stattgefunden, in dem es Sieger und Besiegte gibt: durch Sinons Meineid — nicht durch der Feinde Schwert soll Troja gefallen sein.[1]) Darum wird uns wieder und wieder eindringlich vor Augen geführt, daß Ilions Schicksal entschieden

1) Darum sehr absichtlich *victor Sinon* 329; die Troer und ihre Götter sind schon bei Beginn des Kampfes *victi* (320, 354, 367; vgl. 452); nicht zum Kampf, sondern zum Mord ist das Schwert der Feinde gezückt (*parata neci* 334). — Auch hier können Parallelen aus der römischen Geschichtsschreibung Virgil am besten erklären. Cicero weiß noch von einer bei Caudium verlorenen Schlacht (de off. III 109; Cato m. 41); Livius läßt es dazu nicht kommen, sondern leugnet ausdrücklich, daß die Schwerter überhaupt gezogen seien (IX 5, 10): durch den Hinterhalt und die Torheit der Führer ist alles entschieden. Ganz ebenso fällt bei der Allia die Schuld auf die Unfähigkeit der Führer und die Überraschung durch die Feinde; zum wirklichen Kampfe kommt es gar nicht (V 38). 'Nationaleitelkeit, wie persönliche schämt sich des Mißlingens, welches Beschränkung der Kraft verrät, mehr als der größten Schmach, welche träges und feiges Unterlassen aller Anstrengungen nach sich zieht: durch jenes werden hoffährtige Ansprüche vernichtet, bei diesen bestehen sie fort.' Niebuhr (R. G. III 248): das läßt sich mutatis mutandis auf unseren Fall anwenden.

ist, noch ehe Aeneas erwacht. Das erkennt der Held selbst nicht etwa erst im Verlauf des Kampfes; Hektor hat es ihm schon im Traum gesagt, und als er dann, erweckt durch das Kampfgetöse, vom Dach des Hauses die Feuersbrunst wüten sieht, steht ihm mit Blitzesschnelle vor Augen, daß nichts mehr zu retten ist; wenn er doch zu den Waffen greift, so geschieht das nicht in der Hoffnung dem Verderben wehren zu können, vielmehr in der Wut der Verzweiflung und mit dem sichern Tod vor Augen:

arma amens capio, nec sat rationis in armis:
sed glomerare manum bello et concurrere in arcem
cum sociis ardent animi: furor iraque mentem
praecipitant pulcrumque mori succurrit in armis.[1])

Diese Stimmung würde uns überraschen, wären nicht wir und wäre nicht Aeneas eben durch Hektors Erscheinung vorbereitet, die nun gleichsam unbewußt in ihm nachwirkt. Und ehe er noch zur Besinnung kommen kann, eilt auch schon Panthus herbei und bestätigt das Schlimmste; nur durch den Willen der Götter (*numine divom* 336) ist es zu erklären, daß Aeneas nun doch in den Kampf stürzt; aber den Genossen, die sich um ihn scharen, weiß er nicht Sieg, nur Tod als Kampfpreis zu zeigen (333)[2]); auch die letzten Verteidiger der Veste des Priamus sehen bereits dem Tod ins Auge (446 f.), und wenn der Wunsch, ihnen zu helfen, den Aeneas auf die Zinnen hinauf treibt, so weiß er doch, daß er nur die bereits Unterlegenen verstärkt (*vim addere victis* 452). So ist denn auch keine Rede von einem Widerstande starker,

1) Um das zu verstehen, beachte man, daß mit ganz ähnlichen Ausdrücken die Kampfwut des durch Allekto zur Raserei entflammten Turnus geschildert wird VII 460: *arma amens fremit, arma toro tectisque requirit, saevit amor ferri et scelerata insania belli, ira super.* Es ist bezeichnend, daß Aeneas, von besinnungsloser Wut hingerissen, der Seinen hier mit keinem Worte gedenkt: darüber später mehr.

2) Der sentenziös pointierte v. 354 *una salus victis, nullam sperare salutem* darf nicht dahin mißverstanden werden, als ob Aeneas hoffte, verzweifelte Tapferkeit doch noch belohnt zu sehen (man zitiert in diesem Sinne Justin. XX 3 *dum mori honeste quaerunt feliciter vicerunt, nec alia causa victoriae fuit quam quod desperaverunt* oder Hannibals Worte bei Liv. XXI 44 *nullum contemptu vitae telum ad vincendum homini ab dis inmortalibus acrius datum est*); vielmehr ist der Gedanke: 'der Besiegte, der noch auf Rettung hofft, wird fliehen oder sich ergeben; das ist für mich und euch kein möglicher Ausweg, uns bleibt nichts als der Tod.'

geschlossener Scharen; nur zufällig sammeln sich einige um den Führer Aeneas, und der Dichter arbeitet im weiteren absichtlich darauf hin, uns den Helden isoliert sehen zu lassen; nachdem er vom Dach des Palastes untätig dem Mord des Priamus hat zuschauen müssen, blickt er um sich und sieht sich allein; da scheint noch einmal die Wut der Verzweiflung über ihn gekommen zu sein, und die göttliche Mutter muß sein Leben und das der Seinen retten. — Von Heldentaten erzählt Aeneas nichts; das einzige, dessen er sich rühmt, ist den Tod nicht gemieden zu haben (431 ff.). Die Sage wußte nichts von besonders hervorstechenden Taten des Aeneas in der Nyktomachie, und es wäre geschmacklos gewesen, aus freier Erfindung solche zu berichten; aber andererseits kam hier die Form der Icherzählung dem Dichter zugute: wenn der Erzähler nichts zum eigenen Ruhm erzählt, so mag der Hörer dies als Bescheidenheit auslegen und den Bericht durch eigene Phantasie ergänzen. Wichtiger als erfolgreiche Waffentaten war für Virgil die Tat der *pietas*, auf der Aeneas' Ruhm vor allem sich gründete: die Rettung des Vaters aus der brennenden Stadt. Sie hätte sich mit dem Bericht des Hellanikos wohl vereinigen lassen, aber doch nur mühsam: daß der Sohn den Vater auf den eignen Schultern davonträgt, läßt sich schwer motivieren, wenn mit ihnen ganze Scharen, Troß und Kämpfer abziehen. Die Umgestaltung, die Virgil vornahm, führte ungezwungen zu dem Bilde, das aus der ganzen Aeneassage jedem am festesten sich eingeprägt hatte.

4.

Panthus heißt *arcis Phoebique sacerdos*, d. h., wie richtig erklärt wird, der Priester des Apollonheiligtumes auf der Burg.[1]) Dazu hat ihn, wie eine von Servius zur Stelle berichtete Sage lehrt, nicht erst Virgil gemacht; ja schon die Ilias setzt eine nähere Verbindung des Panthus mit Apollon voraus, wenn dieser (*O* 511) den Panthoiden Polydamas schützt und der Dichter erklärt, 'Apollon ließ es nicht zu, daß des Panthus Sohn unter den Vorkämpfern falle': vielleicht hat eben dieser Vers jene Sage erzeugt.

---

1) Immerhin mag gerade dieser Ausdruck gewählt sein, um etwa auf eine Oberpriesterschaft des Panthus zu deuten; Apollon ist ja der spezielle Schutzgott Trojas.

Panthus kommt bei Virgil von der Burg und kann also dem Aeneas sicherste Kunde geben; aber damit ist die Bedeutung seines Auftretens nicht erschöpft.

Für Virgil stand es fest, daß Aeneas die troischen Penaten aus der eroberten Stadt gerettet habe. Sie sind die Götter des römischen Staatsherdes, so wie sie vorher die Staatsgötter von Alba und Lavinium gewesen sind: es hat wohl kein Römer anders geglaubt, als daß es auch die troischen Staatspenaten waren, nicht etwa Hausgötter des Anchises. Virgil wenigstens läßt schon da, wo er sie zum ersten Male erwähnt, an dieser Auffassung keinen Zweifel: *sacra suosque tibi commendat Troia penates* sprach Hektor zu Aeneas im Traum, und ebenso im Traum sah ihn Aeneas aus den *adyta penetralia* Vesta und das heilige Feuer als Repräsentanten der *sacra penatesque* heraustragen: diese *penetralia*[1]) entsprechen dem römischen *penus Vestae.* Auch im weiteren Verlauf des Gedichts, so oft die Penaten erwähnt werden, ist nie von ihnen als den Familiengöttern des Aeneas, sondern nur als von den Göttern Trojas die Rede. Wenn nun Aeneas diese Staatspenaten aus Troja retten soll, so muß er sie erst haben. Wo waren sie? Auf der Burg befanden sich nach Hellanikos (Dionys. I 46) *ἱερὰ τὰ πατρῷα τοῖς Τρωσίν:* auch das ist für Virgil etwas Gegebenes. Nun könnte ja Aeneas diese *sacra* mitnehmen, als er von der Burg wieder herabsteigt: aber dagegen sprach das religiöse Bedenken, das auch nachher (717) dazu führt, sie den Anchises tragen zu lassen, da Aeneas selbst, blutbefleckt, sie nicht berühren darf: galt es doch auch als Hauptfrevel des Diomedes und Odysseus, daß sie gewagt hatten die blutbefleckten Hände an das Götterbild zu legen (167). So kam Virgil eine Tradition sehr gelegen, die uns nur durch die tabula Iliaca bekannt ist: dort übergibt dem Aeneas ein Mann, dessen Namen leider nicht mehr festzustellen ist[2]), die heilige aedicula, die nachher beim Auszug wieder erscheint. Virgil überträgt diese Rolle auf den Apollopriester Panthus: *sacra manu victosque deos parvumque nepotem ipse trahit.* Ich meine, es kann kein Zweifel sein, daß mit diesen *sacra victique dei* nicht das einzige *simulacrum* des Apollo, son-

1) V 744 *Pergameumque larem et canae penetralia Vestae . . veneratur.*

2) Es sind nur die beiden letzten Buchstaben *ων* erhalten, wodurch also Anchises sowohl wie Panthus ausgeschlossen sind; den Namen erraten zu wollen (Paulcke a. a. O. 70) scheint aussichtslos.

dern eben das gemeint ist, was wenige Verse zuvor Hektor mit *sacra suosque penates* bezeichnete[1]): schon äußerlich wird an jene Stelle durch die gleiche Versstellung von *sacra* erinnert, und die *victi dei* sind eben die *victi penates*, wie es I 68 und VIII 11 heißt. Panthus rettet diese *sacra* von der Burg herab zu Aeneas, in dessen frommem und tapferem Schutz er sie am besten geborgen weiß: so bestätigt sich unverzüglich der Traum. Panthus folgt dann dem Aeneas in den Kampf und fällt (429)[2]): daß er die Heiligtümer und den kleinen Enkel nicht mit sich genommen, sondern bei Aeneas zurückgelassen hat, brauchte wohl nicht besonders gesagt zu werden. Somit geht dann auf Aeneas die priesterliche Pflicht über: *sacra patriosque penates* heißt er den Vater beim Auszug tragen und *Teucri penates* nennt er sie gleich darauf (747): es wäre höchste Pedanterie und Mißtrauen in den Verstand seiner Leser, wenn er bei dieser Gelegenheit noch ausdrücklich hervorhöbe, daß eben dies die vorher genannten *sacra Troiaeque penates* und die *sacra victique dei* sind.[3])

1) Die alten Erklärer haben das ganz richtig verstanden, s. Serv. zu 320 f. Die Frage, warum ein Apollopriester die *sacra* aus dem Vestaheiligtum rettet, ist müßig; einen eigentlichen *sacerdos Vestae* gab es ja in Rom nicht. Bei der Gallierkatastrophe ist es der Flamen Quirinalis, der im Verein mit den Vestalinnen die *sacra publica* rettet (Liv. V 39 ff.); ob daraus auf feste Beziehungen dieses Flamen zum Vestakult geschlossen werden darf, ist mir zweifelhaft.

2) *nec te tua plurima, Panthu, labentem pietas nec Apollinis infula texit* (429), mit deutlicher Beziehung auf den oben erwähnten Vorfall in der Ilias, wo die Priesterwürde des Panthus sogar seinen Sohn vor dem Tode rettet.

3) Wissowa spricht in dem Aufsatze, in dem er die Überlieferung über die römischen Penaten klargestellt hat, von der 'Verschwommenheit' der virgilischen Angaben: eine klare und konsequente Vorstellung habe ihm gefehlt (Hermes XXII 45, 2). Ich kann nur finden, daß Virgil mit bemerkenswerter Gewissenhaftigkeit sich an das gehalten hat, was die größte Autorität in diesen Dingen, Varro, ihm an die Hand gab. Er identifiziert, wie Varro, die Penaten mit den *magni dei* (III 12. VIII 679: den copulativen Ausdruck wird doch wohl niemand anders verstehen) und gesellt ihnen, wie höchstwahrscheinlich ebenfalls schon Varro (Wissowa 44), Vesta und ihr heiliges Feuer zu (II 296, s. o.): das alles zusammen sind die *sacra Troiae* (II 293. 717). Er stellt sich darunter kleine — weil tragbare — Götterbilder vor (III 148): wenn Varro sie als *sigilla* bezeichnete (schol. Veron. Aen. II 717), so kann er m. E. damit nur das gleiche gemeint haben, nicht, wie Wissowa will, anikonische Symbole (gleichgiltig was Timäus unter seinen *κηρύκια* verstanden hat). Inkonsequent ist Virgil also nur in-

5.

Virgil verzichtet mit gutem Bedacht darauf, eine allgemeine Schilderung der Mordnacht auszuführen, wie wir sie bei Quintus und Tryphiodor lesen; das Bedürfnis nach Konzentration verbot ihm jeden Versuch dazu. Wir erfahren von der Nyktomachie nur, was Aeneas und die Seinen auf dem Weg nach der Burg sowie auf der Burg erleben, und werden so den Ereignissen weit näher gerückt, als bekämen wir gleichsam aus der Vogelperspektive ein Panorama des Ganzen zu sehen. Wir gehen mit Aeneas durch die engen Straßen der alten Stadt, an den erbrochenen Häusern, den entweihten Heiligtümern vorbei und sehen überall zerstreut die Leichen der Hingemordeten liegen, wo gerade der Feind die Ahnungslosen überraschte (363 ff.), und wir werden zu Zeugen der vielleicht einzigen für die Troer glücklichen Episode, sowie ihres unvermeidlichen unglücklichen Ausgangs. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Virgil die Kriegslist der vertauschten Waffen — doch wohl nach historischen Vorgängen[1]) — in die Iliupersis selbst eingefügt; es ist auch nicht mehr wie billig, daß der Troer etwas zu berichten weiß, wovon die griechischen Siegesberichte schweigen; nur ein Zuviel der Erfindung wäre von übel.

Mit glücklichem Griff hat Virgil hier Coroebus in den Vordergrund gestellt, den die spätere Sage, als Nachfolger des von Idomeneus getöteten Othryoneus (*N* 363), um Kassandra freien ließ. Was es mit seiner angeblich von Euphorion entdeckten (Serv. zu 341) sprichwörtlichen Dummheit auf sich hatte, ist nicht auszumachen; vielleicht war sie nur aus der törichten Großsprecherei des Othryoneus (*N* 366) herausgesponnen, die Quintus (XIII 175) auf ihn überträgt, vielleicht gründete sie sich daneben auf

---

sofern, als er mit der Bezeichnung abwechselt und nicht jedesmal den vollen Begriff erschöpft: das ist zumal bei Gegenständen, die den Lesern bekannt sind, gutes Recht des Dichters. Von einer Deutung auf bestimmte Gottheiten hat Virgil abgesehen, wie auch Varro in den Antiquitates: auf die Spekulationen, die dieser an anderen Orten vorbrachte, ließ sich der Dichter mit Recht nicht ein.

1) z. B. Frontin. strat. III 2, 4: die Arkader überrumpeln ein Kastell der Messenier *factis quibusdam armis ad similitudinem hostilium .. admissi per hunc errorem.* Ebd. 11: *Timarchus Aetolus occiso Charmade Ptolemaei regis praefecto clamide interempti et galeari ad Macedonicum ornatus est habitum: per hunc errorem pro Charmade in Saniorum portum receptus occupavit.*

den Leichtsinn, mit dem er die Warnungen der Braut in den Wind schlug. Dies rechtfertigt Virgil mit einem Wort und appelliert an das Mitleid des Hörers: *infelix, qui non sponsae praecepta furentis audierit* — das war ja göttliches Verhängnis. Aber wie um den traditionellen Charakter nicht ganz zu verlöschen, ist es Coroebus, der von einem ersten zufälligen Erfolge hingerissen sogleich wieder Hoffnung schöpft und dem unabwendbaren Schicksal durch eine (an sich untadelhafte[1]) Kriegslist zu steuern sucht. Er reißt die Jugend mit sich: bezeichnender Weise erzählt hier Aeneas nur von den anderen (*hoc omnis iuventus laeta facit* 394); ihn selbst mag man sich nicht in erborgten Waffen denken.

Die List hat zunächst den gewünschten Erfolg; es ist ein bekanntes Mittel der dramatischen Darstellung, von Sophokles mit besonderer Vorliebe benutzt, durch einen scheinbar glücklichen Anfangserfolg das nachher eintretende Unglück um so stärker empfinden zu lassen. Zugleich dient diese glückliche Phase des Kampfs der Tendenz der ganzen Erzählung: wenn wir die Troer nur siegen oder sterben sahen, so sehen wir die Griechen auch in Scharen fliehen: kein Wunder, daß Aeneas bei dieser Erinnerung verweilt (399—401; 421). Coroebus aber gibt erwünschte Gelegenheit, Kassandras Schicksal pathetisch in die Handlung zu verflechten (nicht episodisch zu erwähnen, was der Dichter wie gesagt vermeidet)[2]): Coroebus im Kampf um die Braut fallend ist eine sehr glückliche, wie ich meine Virgil ge-

1) Es ist, als wollte Virgil der frevelhaften *perfidia* des Sinon den kriegsrechtlich sanktionierten *dolus* gegenüberstellen; Servius freilich (zu 381) glaubt den Coroebus durch die Worte *dolus an virtus, quis in hoste requirat?* als *stultus* charakterisiert, *cum sit turpis dolo quaesita victoria.* Die antike Anschauung über die Strategemata gibt Valerius Maximus VII 4, 1: *illa pars calliditatis egregia et ab omni reprehensione procul remota;* aber die List darf nicht zum Betrug oder Mißbrauch edlen Vertrauens werden wie im Falle des Sinon oder dem ähnlichen des S. Tarquinius, der *minime arte Romana, fraude et dolo* (Liv. I 53, 4) Gabii bezwang.

2) Virgil folgt begreiflicherweise der Fassung der Sage, wonach Kassandra vom Altar nur fortgerissen wird, *trahitur* (vgl. Eurip. Tro. 71 ἡνίκ' Αἴας εἷλκε Κασάνδραν βίᾳ, Paus. X 26, 3 u. a.: Töpffer in Wissowas R. E. I 938); die in hellenistischer Zeit zur Vergrößerung von Aias' Verbrechen erfundene Schändung konnte Aeneas nicht berichten. Über die Fesselung s. Leo Hermes XXXVII 44 fg.; vgl. noch Eurip. Ion 1403.

hörige[1]) Erfindung. Der jugendliche Heißsporn vergißt die durch die List gebotene Vorsicht und stürzt sich auf die Räuber, die Genossen verlassen ihn nicht; der Lärm des Kampfs lockt von allen Seiten die Feinde herbei; die List wird entdeckt[2]): Coroebus fällt[3]), und Kassandra muß wiederum mit eigenen Augen ihre Weissagung erfüllt sehen. Echt tragische Ironie aber ist es, daß eben der

1) Wenigstens hören wir nirgends außer bei Virgil von einem Kampf um Kassandra; auch die Darstellung der Vivenziovase (zu Füßen des Aias, der Kassandra packt, liegt ein Getöteter) setzt ihn nicht notwendig voraus.

2) Bedenken hat erregt, daß diese Entdeckung erst berichtet wird (420 *illi etiam si quos fudimus insidiis apparent; primi clipeos mentitaque tela adgnoscunt),* nachdem erzählt war, wie die durch Kassandras Befreiung erbitterten Griechen, verstärkt durch ringsher anstürmende Genossen, auf die Troer eindringen. Ich glaube nicht, daß man (mit Weidner, Conington, Deuticke) annehmen darf, Virgil habe zwei Stadien des Kampfes schildern wollen: 1. Aias und seine Genossen kämpfen um Kassandra im Glauben, daß Landsleute ihnen den Raub streitig machen wollen (413—419). 2. Die Griechen, die vorher geflohen waren, sammeln sich und entdecken die List (420—423). Die furchtbare Heftigkeit des Angriffs, die das Gleichnis 416—419 veranschaulicht, hätte sich Virgil dann für die Steigerung des zweiten Kampfstadiums aufsparen müssen; und warum sollten die *Danai undique collecti,* die *Atridae Dolopumque exercitus omnis* so entschieden für Aias und gegen die vermeintlichen Landsleute Partei ergreifen? Virgil denkt sich offenbar jene vorher Getäuschten unter den *Danai undique collecti* 413; man beachte, daß auch 413—419 nicht eigentlich vom Kampf, zu dem erst 424 übergegangen wird, sondern nur vom Heranbrausen der feindlichen Scharen gesprochen wird. Daß erst am Schluß dieser Schilderung von der Erkennung die Rede ist, geschieht, weil die Überwältigung der bis dahin durch die List geschützten Troer als unmittelbare Folge jener Erkennung erscheinen soll. Man braucht die vv. 420—423 nur (wie das L. Müller vorschlug) nach 412 eingeschoben zu denken, um zu empfinden, wie dann das *ilicet obruimur numero* 424 in der Luft steht; ganz abgesehen davon, daß die Rückkehr jener vorher Verjagten so als Zufall erscheint. Daß andererseits die Erklärung für den wütenden Angriff der gesamten Griechen nun zu spät gegeben wird, ist streng genommen richtig (Schiller half dem in seiner Übersetzung ab, indem er *gemitu* 413 kühn paraphrasierte 'verraten hat uns längst der Sterbenden Geschrei'); der Dichter legte auch hier größeren Wert auf energische Betonung der dramatischen Peripetie als auf tadellos korrekte Motivierung.

3) *Penelei dextra,* während die Tradition (Paus. X 27, 1) Neoptolemos oder Diomedes nannte. Neoptolemos darf erst da auftreten, wo eingehender bei ihm verweilt werden kann (469); Diomedes wird in der Iliupersis überhaupt nicht erwähnt; schont etwa Virgil in ihm den späteren Italiker (vgl. XI 225 ff.)? — Den Peneleos entnahm Virgil wohl einfach einem Katalog der Helden im Pferd: Tryphiodor 180.

Versuch, das verderbliche Schicksal abzuwenden, erst recht ins Verderben führt: von der eigenen Landsleute Hand fallen die als Griechen verkleideten Troer.

6.

Während des Kampfes, der fast alle, die ihm gefolgt waren[1]), aufreibt, wird Aeneas mit zwei Kampfunfähigen, die sich schutzsuchend an ihn drängen, von den übrigen getrennt; sie hören den Lärm des Kampfes, der um Priamos' Palast tobt, unweit, wie man sich denken muß, von dem Tempel der Athena, der ja auch schon auf der *arx* steht; und nun beginnt der letzte Akt des Dramas: der Fall Trojas gipfelt in König Priamos' Tod. Diese Symbolik der poetischen Architektur scheint uns jetzt so selbstverständlich, daß sie bei Virgil, soviel ich sehe, keinem Interpreten als etwas Besonderes aufgefallen ist; aber auch hier, wie so oft, ist es nur ein Triumph des Dichters, daß seine Erfindung als selbstverständlich erscheint. Wir wissen von keiner Tradition, die den Tod des Priamos als Abschluß der Iliupersis berichtet hätte. Auf Polygnots delphischer Iliupersis liegt Priamos erschlagen, während Neoptolemos über den eben getöteten Elasos wegschreitend gegen Astynoos den Todesstreich führt; Pausanias berichtet, nach Lescheos habe Neoptolemos den Priamos 'bei Wege' erschlagen. So steht denn auch in den Berichten, die nur die Hauptepisoden der Persis geben, bei Apollodor (epit. 5, 10) und Tryphiodor (634) der Tod des Priamos keineswegs an letzter, ausgezeichneter Stelle, und bei Quintus ist er zwar an den Schluß der Neoptolemostaten gerückt (XIII 220), aber es folgen darauf außer dem Tod des Astyanax und anderen Episoden noch der Fall des Deïphobos und allgemeine Kampfschilderungen. In der Tat war ja auch für die wesentlich von sachlichem Interesse geleitete Erzählung des alten Epos der Tod des Priamos zwar an sich ein hervorstechendes Ereignis (gehört er ja auch zu den von der archaischen Kunst behandelten Hauptepisoden der Iliupersis), aber

1) Daß es mehr waren als die sieben Genannten, besagt schon das *confertos audere in proelia vidi*, vgl. 371 *socia agmina credens*; und man braucht nicht notwendig anzunehmen, daß der unvollendete v. 346 auf eine Absicht deutet, noch mehr zu nennen. So werden VI 773 sqq. einige Namen latinischer Städte aufgeführt, als Vertreter der dreißig, und ebenso sind die 261 ff. genannten Namen nur die hervorragendsten, s. oben.

von keinerlei Bedeutung für Ilions Fall; der greise König war ein geringeres Hindernis als Elasos und Astynoos, waren diese auch nichts weiter wie ganz einfache Soldaten. Für den nach künstlerischen Gesichtspunkten Gruppierenden war es nicht möglich, Priamos 'bei Wege' erschlagen zu lassen; sein Tod faßt vielmehr im Bilde den Fall Trojas zusammen; die höchste Steigerung ist erreicht und darf nicht durch gleichgültige oder auch nur minder wichtige Anhängsel abgeschwächt werden.[1]) Aber Virgils Kunst ist zu diskret, um uns etwa mit einer hochtönenden Phrase diese Empfindung aufzudrängen. Es ist aufs beste motiviert, daß der letzte Kampf um Priamos' Palast stattfindet und daß der letzte Gegner, auf den Neoptolemos dort trifft, der König selbst ist; und wenn Aeneas nun sich zurückwendet und vom Kampfplatz weicht, so geschieht dies nicht infolge des Räsonnements 'nun ist Priamos tot, also alles zu Ende' (womit der künstlerische Gesichtspunkt zum unwahren sachlichen würde); die Peripetie wird vielmehr, wieder scheinbar sehr einfach, dadurch bewirkt, daß den Aeneas, der den Greis schmählich enden sieht, plötzlich der furchtbare Gedanke an des eigenen greisen Vaters Schicksal packt. —

Die Situation des Aeneas während dieser letzten Szenen ist völlig klar. Der Palast wird von der Stirnseite bestürmt; um sich an der Verteidigung zu beteiligen, muß Aeneas durch eine Hintertür den Aufgang zum Dach gewinnen; aber freilich kann von dort nur die zunächst drohende Gefahr, die mit Hilfe einer *testudo* versuchte Ersteigung der Zinnen bekämpft werden; als es Neoptolemos gelungen ist das Tor zu sprengen und in das *vestibulum*, dann durch dieses hindurch in das *atrium* einzudringen, ist die Besatzung des Daches zum untätigen Zuschauen gezwungen. Und natürlich sehen sie vom Dache aus alles, was sich im *atrium* zuträgt: Virgil denkt sich dies mit großer Mittelöffnung, vielleicht auch mehr in Art der griechischen *αὐλή*, so jedenfalls, daß im Mittelpunkt *nudo sub aetheris axe*, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, der gewaltige Hausaltar mit seinen Penaten[2]) stehen kann,

1) Die Anregung konnte Virgil aus Priamos' Worten *X* 60 ff. schöpfen; 66 *αὐτὸν δ' ἂν πύματόν με κύνες . . ἐρύουσιν*.

2) Virgil ersetzt mit voller Absicht den von der Tradition einstimmig gegebenen *Ζεὺς Ἑρκεῖος* durch die *Penates* (514; 517) — handelt es sich doch um die Urväter der Römer (nach Dionys. I 67, 3 übersetzt man *Penates*

zu dem sich die Frauen und Priamos geflüchtet haben. Während nun Neoptolemos und die Seinen im Innern des Hauses wüten, verliert sich nach und nach, was noch auf dem Dache von Troern übrig war; die einen suchen sich durch einen Sprung vom Dach nach außen zu retten, die andern stürzen sich verzweifelt in die Feuersbrunst: als Aeneas um sich blickt, sieht er sich allein.

Priamos' Tod sollte aus den oben dargelegten Gründen ausführlich erzählt werden, also auch, der epischen Konvention entsprechend, mit Reden und Gegenreden. Es hat etwas Peinliches, um nicht zu sagen Komisches, sich Aeneas während dieser ganzen tragischen Vorfälle als untätigen Zuschauer auf dem Dach zu denken. Virgil hat, um dies zu mildern, zu einem eigentümlichen Mittel gegriffen. Aeneas berichtet zunächst ganz kurz (499 bis 502), er habe mit eigenen Augen gesehen, wie Neoptolemos und die Atriden im Palaste wüteten, wie Priamos am Altare fiel: dann brechen die *thalami* zusammen; wo das Feuer nicht herrscht, steht der Feind. Und nun hebt die Erzählung mit Priamos' letzten Schicksalen von neuem an, *forsitan et Priami fuerint quae fata requiras;* diese werden aber nunmehr so erzählt, daß der Erzähler selbst dabei ganz aus unserm Gesichtskreis tritt, daß die Empfindung, einen Augenzeugen zu hören, nicht in uns aufkommt: ja wir dürfen billig bezweifeln, ob es Aeneas möglich gewesen wäre, die ganze Entwicklung, wie er sie mit Priamos' Rüstung, Hecubas Worten etc. gibt, selbst zu beobachten. Also auch hier wieder ein Verzicht auf die strengste Durchführung der Ich-Erzählung, der höheren künstlerischen Ökonomie zu liebe.[1])

---

auch *Ἑρκεῖοι*) —, und stellt diesen Penatenaltar nach altrömischer Sitte ins *atrium*. Man hat gut daran erinnert, daß Augustus eine vor seinem Hause wildgewachsene Palme *in compluvium deorum Penatium* verpflanzte. Die *penetralia* 485 sind nichts anderes als die *atria* 484, das zeigt schon VII 59 *laurus erat tecti medio in penetralibus altis,* und es versteht sich zudem von selbst, daß die *Penates* ihren Sitz eben in den *penetralia* haben: *penates .. etiam penetrales a poëtis vocantur* Cic. de nat. deorum II 68, *μύχιοι* Dionys. a. a. O. — *Iuppiter Herceus .. quem etiam deum penetralem appellabant* Paulus p. 101, vgl. Wissowa Rel. d. Römer 104, 8.

1) Anders steht es mit v. 483 ff. *apparet domus intus et atria longa patescunt* etc. (nämlich dem Neoptolemus, nachdem er ein Stück des Tors erbrochen hat). Da erzählt Aeneas freilich vom Standpunkt der andern aus, aber er kann das ohne Bedenken, indem er sich aufs lebhafteste in ihre Situation versetzt. — Als der Kampf noch am Tore tobt, irren die

7.

Die mythographische Tradition berichtet, Neoptolemos habe den Priamos am Altar des Zeus Herkeios getötet. Anderes scheint auch Quintus und Tryphiodor nicht vorgelegen zu haben; Quintus gibt dem König, um ihn doch nicht ganz klanglos untergehen zu lassen, noch eine Rede, in der er um den Tod bittet, der ihm nach so viel Leiden erwünscht sei[1]), worauf Neoptolemos erwidert, er habe schon so wie so vorgehabt ihn zu töten und denke nicht daran, einem Feind das Leben zu schenken: 'lieben doch die Menschen nichts so sehr als ihr Leben'. Tryphiodor gibt keinerlei Einzelheiten; er hebt nur die Grausamkeit des Neoptolemos hervor, der sich weder durch Bitten noch durch das graue Haar des Königs, das doch selbst Achilleus einst rührte, habe erweichen lassen. Hier ist die Stimmung gegenüber Neoptolemos ganz die virgilische: beide Dichter fußen eben auf der hellenistischen Poesie.

Bei Virgil ist die Szene durch eine Reihe von Nebenmotiven bereichert: die Waffnung des Priamos, Anwesenheit der Hecuba, Tod des Polites, ohnmächtiger Angriff des Priamos. Wir kennen keine poetische Fassung der Sage, die dem entsprochen hätte; aber das Ganze für Erfindung Virgils zu halten, durch die er die trocken überlieferte Tatsache zur dramatisch bewegten Szene gestaltet habe, daran hindert mich, daß fast alle Einzelzüge doch hie und da mehr oder weniger deutliche Analogien finden.[2]) Die Waffnung und der Angriffsversuch: Polygnot hatte auf dem Altar des Zeus einen Panzer gemalt; Robert (Iliup. 64) erklärt dies schön dadurch, daß Priamos sich habe wappnen wollen, aber von Neoptolemos dabei überrascht worden sei; Robert weist ferner auf ein Sarkophagrelief (II 67) hin, wo dem greisen König ein

---

Frauen durch die Hallen, sagen dem alten lieben Hause Lebewohl (489 f.); als die Feinde eindringen, flüchten sie zum Altar; erst da sieht also Aeneas von oben *Hecubam centumque nurus*.

1) Die Gerechtigkeit erfordert, darauf hinzuweisen, daß Quintus offenbar beabsichtigt hat, durch die kurz vorhergehende Rede des alten Ilioneus, der flehentlich um sein Leben bittet, den Worten des Priamos eine Folie zu geben: also doch ein Anlauf zu einem künstlerischen Gedanken.

2) Ob der Baum, der auf der Vivenziovase den Altar beschattet, wirklich (wie u. a. Baumeister, Denkm. I 742 behauptet) einen Lorbeer darstellen soll, so daß auch hier Virgil einer Tradition folgen würde, kann ich nicht entscheiden.

Schwert, mit dem er gekämpft hat, entsinkt. Die Anwesenheit der Hecuba: die tabula Iliaca und andere Darstellungen[1]) zeigen sie neben Priamos auf dem Altar sitzend; als Augenzeugin seines Todes bezeichnet sie sich bei Euripides (Tro. 481). Der Tod des Polites durch Neoptolemos' Hand: Quintus XIII 214, freilich ohne Zusammenhang mit Priamos; aber daß der Sohn vor des Vaters Augen fällt, erinnert uns daran, daß auf den älteren attischen Vasen der Tod des Astyanax mit dem des Priamos so kombiniert zu werden pflegt, daß der getötete Knabe auf den Knieen des Großvaters liegt, der selbst eben den Tod erleidet.[2]) In der Poesie ist diese Verbindung nicht nachzuweisen; ich wage Robert nicht zu widersprechen, der die spontane Entstehung des Motivs in der archaischen Kunst aus dem Bestreben herleitet, möglichst viel auf einmal geben zu wollen; aber seltsam wäre es, hätte sich die Poesie dies wirkungsvolle Motiv, nachdem es nun einmal gefunden war, entgehen lassen. Wenn aber, etwa in hellenistischer Zeit, an Stelle des Enkels Astyanax der Sohn Polites getreten ist[3]), so erklärt sich das leicht durch die überwiegende Geltung, die namentlich durch die Tragiker die uns geläufige Fassung von Astyanax' Tod gewonnen hatte.

Mit allen diesen Einzelzügen war nun freilich das Wichtigste, die Handlung und das motivierende Gefühl, noch nicht gegeben: und eben dies wird Virgil selbst angehören, so sehr trägt die ganze Szene den Stempel seines Geistes. Priamos fällt nicht als willenloses Schlachtopfer, nicht so, daß ihm der Tod als Erlösung willkommen wäre, aber auch nicht unmännlich klagend und um das Leben flehend; er wollte als Krieger sterben, und weicht er auch zunächst den Bitten der greisen Gattin, so wallt doch das alte Heldenblut in ihm auf, als er den Sohn fallen sieht; und er stirbt als Krieger. So wird im Hörer nicht reines Mitleid, sondern zugleich Ehrfurcht und Bewunderung erweckt, das Peinlich-Quälende des Vorgangs durch einen Zug von Erhabenheit gemildert. Technisch ist der Lanzenwurf des Alten und seine letzte Zornrede von höchster Bedeutung: so folgt Schlag auf Schlag, wie es die dramatische Kompositionsweise verlangt, und

1) Vgl. Paulcke a. a. O. 39. 51.

2) s. Luckenbach, Verhältnis d. griech. Vasenb. z. d. Gedichten d. ep. Cycl. 632. Robert, Bild u. Lied 74.

3) Vgl. Robert, Bild u. Lied 60.

jeder ist durch den vorausgehenden motiviert; der Mord, vollzogen an dem ruhig Dasitzenden, würde unvorbereitet sein, halb zufällig erscheinen, in der Luft stehen. Das Eingreifen der Hecuba ist notwendig einmal, um statt einer Statistin eine handelnde Person zu schaffen, sodann um Priamos trotz der Waffnung an den Altar zu bringen. Neoptolemos endlich ist zwar grausam und gefühllos, auch frevelt er aufs ärgste gegen die Götter, indem er nicht nur am Altar tötet, sondern den Greis erst selbst in rohester Weise zum Altar reißt, ihn dort gleichsam als Opfer zu schlachten (darin geht Virgil über all unsere sonstigen Berichte hinaus); aber er ist doch nicht einfach der blutgierige Schlächter, der alles mordet was ihm in den Weg kommt: er wird durch die schmähenden Worte, durch den Angriff des greisen Gegners gereizt, und die rohe Tat kann als Aufwallung zorniger Rachsucht erscheinen: die Empörung bleibt bestehen, aber das schlechthin Scheußliche ist vermieden.

Die Schlußworte mit dem Hinweis auf den Kontrast zwischen Priamos' einstiger Größe und seinem jämmerlichen Tod würden wir an sich gern entbehren, aber der Stil verlangt solches Epilogisieren, das die Bedeutung des erzählten Ereignisses sozusagen unterstreicht: wir haben eben hier nicht den objektiven Bericht des Dichters, sondern die Rede, sagen wir die ῥῆσις, des mitleidenden Aeneas[1]); zu ihm führen uns diese letzten Verse wieder zurück.

1) Man denke an die Schlußworte von des Pädagogen Erzählung in Sophokles' Elektra, des Boten in der Andromache (1161), der Bakchen (1151), im Herakles (1013) etc. etc. — Aeneas schließt 557 *iacet ingens litore truncus, avolsumque umeris caput et sine nomine corpus.* Bei Pacuvius (Serv. zu 557 und 506) nahm Neoptolemus den Priamus in seinem Palast gefangen und tötete ihn am Grabmal des Achilles; *tunc eius caput conto fixum circumtulit.* Möglich, daß Virgil hierdurch zu seinen Worten angeregt wurde: aber Aeneas weiß nichts von dieser rohen Behandlung des Leichnams, sondern malt sie sich nach seiner Kenntnis des Neoptolemus aus: es war ja roheste Feindessitte, mit dem Haupt des Getöteten als einer Siegestrophäe zu prahlen: so IX 465 die Rutuler, XII 511 Turnus. Daß man dem Leichnam nicht einmal gegönnt hat, mit in den Trümmern der Königsburg zu verbrennen, sondern ihn an den öden Strand geworfen hat, vervollständigt das Bild dieses unmenschlichen Hasses über den Tod hinaus (Seneca hat sich das nicht entgehen lassen: *magnoque Iovi victima caesus Sigea premis litora truncus* Tro. 140, vgl. 55 *caret sepulcro Priamus et flamma indiget ardente Troia);* oder trifft zu, woran Servius denkt, *ut ostendat litus iam esse, ubi fuerat Troia?*

III.

Der Tod des Priamus bildet den Wendepunkt; wie er den Kampf um die Stadt abschließt, so leitet er den Auszug des Aeneas ein. Jetzt erst durchschauert Grausen den Aeneas, der bisher von wilder Wut der Verzweiflung getragen war: das Schicksal des Priamidenhauses erscheint ihm als Bild dessen, was seinem eigenen Hause widerfährt oder widerfahren ist. Zugleich schaut er um sich — er hat während des letzten grausigen Schauspiels seine Umgebung vergessen — er sieht sich allein.

Hier setzte die Helenaepisode ein (v. 567—588); die Verse sind uns nur durch Servius erhalten. Daß sie nicht von Virgil stammen, daran kann m. E. nicht der leiseste Zweifel bestehen. Die Tatsachen der Überlieferung und die Verstöße gegen Virgils Sprache würden allein zu diesem Urteil vollauf ausreichen.[1]) Andere Gründe kommen hinzu. Zwei derselben hat bereits Servius genannt, um die Tilgung der Verse durch Varius und Tucca zu motivieren: *et turpe est viro forti contra feminam irasci, et contrarium est Helenam in domo Priami fuisse illi rei, quae in sexto dicitur, quia in domo inventa est Deiphobi, postquam ex summa arce vocaverat Graecos.* Beides trifft zu, wenn auch mit Modifizierung. Nicht das *irasci* würde Aeneas entehren; wohl aber glaube ich, daß Virgil seinen frommen Helden nimmermehr auch nur den flüchtigen Gedanken hätte fassen lassen, ein wehrloses Weib zu töten (es ist ja keine schlachtenfrohe Camilla), vor allem nicht, wenn dieses Weib am Altar Schutz gesucht hat: wie würde das dem anstehen, der soeben voll tiefster Empörung von einer Altarschändung erzählte? und nun gar am Altar der Vesta, also eben der Göttin, die mit den Penaten in Aeneas' Schutz gegeben war. Es kommt hinzu, daß Aeneas von dem Verrat der Helena ja erst in der Unterwelt durch Deiphobus unterrichtet wird; was bisher geschehen war, konnte wohl zu einem Verwünschen der Helena als der Ursache des ganzen Krieges Anlaß geben, schwerlich zu dem wahnwitzigen Mordgedanken. Der Widerspruch ferner mit der Darstellung des sechsten Buches liegt auf der Hand: die Helena, die den Griechen das Flammenzeichen gegeben, die Deiphobos wehrlos ihnen überliefert hatte, brauchte auch vor ihrer

1) Das haben nach anderen Thilo (praef. seiner Ausgabe XXXI sqq.) und Leo (Plaut. Forsch. 39, 3) abschließend gezeigt.

Rache nicht zu zittern. Dieser Widerspruch könnte an sich wie so manche andre, die sich in der Aeneis finden, auf den unfertigen Zustand des Werks geschoben werden: aber wenn ich oben (23, 2) richtig interpretiert habe, so hat Virgil bei der Abfassung des zweiten Buchs die Episode des sechsten Buchs ins Auge gefaßt, so daß jener Ausweg abgeschnitten ist. Weiter: wenn Venus mit den Worten *non tibi Tyndaridis facies invisa Lacaenae* u. s. f. (601) auf diesen Anschlag des Aeneas eingeht, wie rechtfertigt sich der Zusatz *culpatusve Paris,* da doch an diesen Aeneas der ganzen Situation nach nicht einmal gedacht haben kann? Endlich noch ein technisches Argument, das soviel ich sehe noch nicht angeführt worden ist. Die Worte *scilicet haec Spartam incolumis patriasque Mycenas aspiciet* u. s. f. wären das einzige Selbstgespräch[1]), das in den Apologen des zweiten und dritten Buches von Aeneas berichtet würde. Wie unnatürlich und frostig solche Selbstgespräche, noch dazu Räsonnements wie das vorliegende, in der Ich-Erzählung wirken, sieht jeder; sie passen so recht in den Rahmen des manierierten spät-griechischen Romans. Man würde diese Geschmacklosigkeit bei Virgil hinnehmen müssen, wäre sie einwandsfrei überliefert; wenn er sich, wie ich das glaube, von ihr fern gehalten hat, so kann dabei das Muster Homers mit geholfen haben. Man erinnere sich, daß auch Odysseus in seinen ganzen Apologen nie ein Selbstgespräch berichtet.[2]) Es ist wohl denkbar, daß die antike Odyssee-Kritik dies im Hinblick auf die ausgedehnten Selbstgespräche in ε und ζ hervorgehoben hat; dann ist aber auch Virgil darauf aufmerksam geworden und die Befolgung dieser Regel ergab sich für ihn ohne weiteres.

Kurz, ich nehme die Unechtheit der Verse als erwiesen an. Aber auch ich bin der Meinung, daß sie eine wirklich vorhandene Lücke ausfüllen. Dann wollte man sich selbst die Anknüpfung von v. 589 mit *cum* gefallen lassen, wollte man, was immerhin nicht ganz unmöglich wäre, die Erwähnung von Helena und Paris in den Worten der Venus durch nichts direkt motiviert und vorbereitet sein lassen — wenn die Göttin den Helden an der Rechten faßt und festhält, *dextra prehensum continuit,* so muß un-

1) 588 *talia iactabam,* also nicht bloße Überlegung.

2) Der Stoßseufzer Ζεῦ πάτερ ἠδ' ἄλλοι μάκαρες θεοί u. s. f. μ 371 ist als Selbstgespräch nicht zu rechnen.

bedingt gesagt sein, wovon er zurückgehalten werden soll; davon steht aber in den uns erhaltenen virgilischen Versen nichts. Daß nun Virgil die Rede der Venus niedergeschrieben, ihre Grundlage, eben die Absicht des Aeneas, unausgeführt gelassen habe, glaube ich ebensowenig wie Thilo (a. a. O.); dann ist also Thilos Folgerung unabweislich, daß Virgil die jetzt fehlenden Verse ursprünglich zwar geschrieben, sie aber dann selbst getilgt hat, ohne noch Ersatz geschaffen zu haben. Was stand in diesen Versen? Welchen Entschluß hatte Aeneas gefaßt?

Zunächst, es kann nicht der gewesen sein, zu den Seinen zurückzukehren. Denn dazu wäre die Mahnung der Venus überflüssig; der Einwand, daß sie ja von der unausgesprochenen Absicht nichts gewußt zu haben brauche, verdient keine Widerlegung. Auch hat der Dichter es sorgfältig zu begründen versucht, daß Aeneas erst durch die Göttin zu den Seinen gelenkt werden muß. Nicht, als ob es ihm an Liebe und Pietät fehlte; aber man denke sich doch in die Situation: Aeneas steht allein auf dem Dach des Palastes; ringsum das Feuer und der Feind; es scheint weder ein Durchkommen möglich noch auch irgend Hoffnung vorhanden zu sein, daß die verlassenen Angehörigen dem in zwiefacher Gestalt wütenden Tode entgangen sind: beides wird dann ja sehr ausdrücklich dem wunderbaren Eingreifen der Gottheit zugeschrieben. Da Aeneas hierauf von vornherein nicht rechnen kann, ist es wohl begreiflich, daß er nicht den Gedanken an Flucht faßt, um als Preis eines — an sich sehr unwahrscheinlichen — Gelingens nur das gräßliche Bild, das er soeben sah, furchtbarer noch im eigenen Haus zu sehen. So erklärt sich also der eine Teil von Venus' Mahnung: sie hat die Seinen bisher geschützt, sie wird ihn selbst unversehrt geleiten: also kann er ohne Furcht ihrem Geheiß folgen (606 ff.). Es ist ganz der Art der Venus gemäß, die bei Virgil fast stets, auch in ernsten Augenblicken, etwas Tändelndes behält, daß sie nicht gleich zu Anfang auf die wirkliche Situation eingeht, sondern sich verwundert stellt, daß Aeneas wütet, statt sich um die Seinen zu kümmern (die zugleich die Ihren sind, *quo nostri tibi cura recessit)*; es ist, als wolle sie sich zunächst an seinem Erstaunen weiden, ehe sie ihm die tröstliche Versicherung gibt.

Mit dieser Mahnung hat nun weder die Erwähnung der Helena noch die Enthüllung der feindlichen Götter direkt etwas

zu tun; sie dienen vielmehr ersichtlich der Abmahnung. Um diese Abmahnung zu motivieren, hat ein antiker Editor die Helenaepisode erfunden. Es war kein ungebildeter Mann; kein Poet freilich, wenn er auch den virgilischen Stil zur Not und ohne die allergröbsten Verstöße zu imitieren verstand; aber er kannte Sage und Poesie: die Anregung gab ihm die Menelaos-Helenaepisode der Iliupersis — auch Menelaos wird ja durch Aphrodite daran gehindert die Rache zu vollziehen —; in der Ausführung lehnte er sich an die Szene des euripideischen Orestes an, in der Pylades den Orest zur Ermordung der Helena anstachelt.[1]) Das ist also ganz die virgilische Imitationstechnik; daß die Erfindung nicht in Virgils Sinne ist, habe ich oben gezeigt. Ebensowenig darf man daran denken, daß Aeneas ernstlich den Kampf habe wieder aufnehmen wollen; seine Aussichtslosigkeit hat ja der Dichter von Anfang an mit allen Mitteln seiner Kunst deutlich gemacht; auch würde in diesem Falle die Erwähnung der Helena unerklärt bleiben.

Aeneas sah den Tod vor Augen, und sein Entschluß kann nur der gewesen sein, ihm entgegen zu gehen, statt ihn untätig zu erwarten. Er konnte sich entweder mitten unter die Feinde stürzen, um sein Leben so teuer wie möglich zu verkaufen — das hieß den Weg zu Ende gehen, auf den ihn anfangs besinnungslose Wut getrieben hatte. Oder er konnte den kürzeren Weg

---

1) Das hat bereits Emmenessius bemerkt; die Anlehnung ist ganz deutlich: Or. 1137 *εἰ μὲν γὰρ εἰς γυναῖκα σωφρονεστέραν ξίφος μεθεῖμεν, δυσκλεὴς ἂν ἦν φόνος· νῦν δ' ὑπὲρ ἁπάσης Ἑλλάδος δώσει δίκην, ὧν πατέρας ἔκτειν', ὧν τ' ἀπώλεσεν τέκνα . . ὀλολυγμὸς ἔσται, πῦρ τ' ἀνάψουσιν θεοῖς, σοὶ πολλὰ κἀμοὶ κέδν' ἀρώμενοι τυχεῖν, κακῆς γυναικὸς οὕνεχ' αἷμ' ἐπράξαμεν* (das ist mit *sceleratas sumere poenas* gemeint) . . . *οὐ δεῖ ποτ' οὐ δεῖ Μενέλεων μὲν εὐτυχεῖν, τὸν σὸν δὲ πατέρα καὶ σὲ κἀδελφὴν θανεῖν, δόμους τ' ἔχειν σούς, δι' Ἀγαμέμνονος δόρυ λαβόντα νύμφην.* Sehr ungeschickt sind die Fragen *occiderit ferro Priamus* u. s. w. an Stelle des euripideischen Schemas gesetzt, in verfehlter Nachahmung von Stellen wie IV 590 *pro Iupiter! ibit hic et nostris inluserit advena regnis?* (wo das *ire* und *inludere* noch nicht vollzogen ist) und IX 783 *unus homo . . . tantas strages impune per urbem addiderit? iuvenum primos tot miserit Orco?* — Zu 573 *Troiae et patriae communis Erinys* führt man an Aesch. Ag. 749 *νυμφόκλαυτος Ἐρινύς*, aber die Quelle ist offenbar Or. 1388 *ξεστῶν Περγάμων Ἀπολλωνίων Ἐρινύν* (von Helenas Schönheit), und aus dem Orestes mögen auch die *Phrygii ministri* 581 stammen.

wählen und mit eigener Hand seinem Leben ein Ende machen[1]): und eben dieser Entschluß, meine ich, wird in den von Virgil getilgten Versen enthalten gewesen sein; so erklärt sich schöner, als wenn es sich nur darum gehandelt hätte den Fortstürzenden aufzuhalten, das *dextra prehensum continuit.* Zugleich wird begreiflich, daß dem Dichter dies Motiv nachträglich als zu kraß erscheinen konnte, so vortrefflich auch an sich die Steigerung war, und so gut eben diese Situation den unmittelbaren Eingriff der göttlichen Mutter motivierte. Venus eröffnet ihm durch ihren göttlichen Beistand einen Ausweg (wohlgemerkt, ohne noch von der Flucht aus der Stadt zu sprechen), sie gibt ihm die Möglichkeit, die Pflichten der *pietas* gegen die Seinen zu erfüllen; aber noch mehr: sie zeigt ihm, daß sein *furor* und *ira* (594 fg. vergl. mit 316) sich nicht gegen die Folgen menschlichen Tuns, sondern gegen göttlichen Ratschluß richten. Das besagen die Verse

non tibi Tyndaridis facies invisa Lacaenae
culpatusve Paris, divom inclementia, divom
has evertit opes sternitque a culmine Troiam;

dem gleichen Zwecke, nicht etwa dem Beweis, daß weiterer Widerstand aussichtslos sei, dient auch das Sichtbarwerden der feindlichen Götter. Daß nicht etwa Sinon und Neoptolemos, sondern Helena und Paris genannt werden, beruht auf dem bekannten, namentlich in der Tragödie beliebten Schema, auf die letzten Urgründe des Unheils zurückzugehen; in diesem Falle schließt sich Virgil unmittelbar an die Tragödie an.[2]) Aeschylus läßt (Agam. 1157) die freundeverderbende Hochzeit des Paris verwünschen, und den Paris verfluchen die Mannen des Aias bei Sophokles. Ganz besonders aber ist Euripides reich an grausamen Verwünschungen und härtesten Anklagen gegen Helena, als die letzte Ursache des Kriegs; Troer[3]) wie Griechen[4]) hassen sie, werfen auf sie die

1) Daran dachte nach Ti. Donatus auch Conington.

2) Schon Eumaios sagt ξ 68 *ὡς ὤφελλ' Ἑλένης ἀπὸ φῦλον ὀλέσθαι πρόχνυ, ἐπεὶ πολλῶν ἀνδρῶν ὑπὸ γούνατ' ἔλυσεν.*

3) Andromache (Tro. 766) *ὦ Τυνδάρειον ἔρνος, οὔποτ' εἶ Διός .. ὄλοιο· καλλίστων γὰρ ὀμμάτων ἄπο αἰσχρῶς τὰ κλεινὰ πεδί' ἀπώλεσας Φρυγῶν* (vgl. Androm. 105. 248); Hekabe (Tro. 1213).

4) z. B. Pylades im Orest, s. o.; Peleus (Androm. 602); der Chor in der Elektra (479); Iphigenia (Taur. 356); Teukros (Hel. 72) *ἐχθίστην ὁρῶ γυναικὸς εἰκὼ φόνιον ἥ μ' ἀπώλεσε πάντας τ' Ἀχαιούς.* Daran erinnert stark Virgils *Tyndaridis facies invisa.*

Schuld alles Elends, wünschen ihr Leid und Verderben; der Stimmung, in der wir uns Aeneas denken müssen, entsprechen am meisten die Worte der troischen Frauen (Hek. 943), die in die Knechtschaft gehen 'Helena, der Dioskuren Schwester, und den Hirten vom Ida, den Unglücksparis verfluchend, weil ihre Hochzeit aus der Heimat uns ins Elend stieß'. Und doch hatte sie aller Schuld entlastet, der am meisten zu Verwünschungen Anlaß hatte: bei Homer sprach Priamos (*Γ* 164) die unsterblichen Worte zu der sich selbst Anklagenden: 'nicht dich erkenn' ich schuldig: schuld sind die Götter, die mir den tränenreichen Krieg gesandt'. Das hatte Euripides gewurmt; er dichtet, um dieser gotteslästerlich frommen Toleranz zu begegnen, in den Troades den Redekampf zwischen Helena und Hekabe, und läßt durch Hekabe die Berufung der Helena auf die Götter mit bitterstem Hohn zerpflücken. Virgil kannte diese Szene selbstverständlich; er nimmt, seiner Art der Frömmigkeit gemäß, Partei, und Aeneas hört aus dem Munde der göttlichen Mutter, daß Priamos die Wahrheit gesprochen hatte. Wollen aber die Götter Trojas Fall, so ziemt dem Frommen freilich nicht trotzige Verzweiflungswut, sondern demütige Ergebung; zu ihr wird Aeneas durch Venus geführt.

Es ist wohl anzunehmen, wenn auch m. E. nicht schlechthin notwendig, daß Venus mit der Erwähnung von Helena und Paris an gesprochene oder nur gedachte Vorwürfe des Aeneas anknüpft. In welcher Form Virgil diese gegeben hatte oder geben wollte, weiß ich nicht; es konnte ein kurzer Ausruf genügen, der keineswegs zum Selbstgespräch erweitert zu sein brauchte; es konnten auch nur die Empfindungen berichtet sein, mit denen Aeneas in den Tod gehen wollte.

2.

Viel gewaltiger, als die bloßen Worte der Venus, wirkt auf Aeneas das Bild, das sie ihm enthüllt; er sieht mit eigenen Augen, was Sterblichen sonst zu sehen verwehrt ist, kein Sterblicher noch gesehen hat. Denn wohl gewährt eine Gottheit dem begnadeten Menschen die Gunst, sie mit leibhaftigem Auge zu schauen; hier aber fällt der Schleier, der die Götterwelt überhaupt und ihr Walten auf Erden vor menschlichem Gesichte stets verbirgt. Das ist die sehr starke Steigerung eines aus der Ilias entlehnten Motivs (*E* 172): dort macht Athena den Dio-

medes hellsehend, auf daß er in der Feldschlacht die Götter von den Menschen unterscheide und ihnen entgegenzutreten vermeide: ihm werden also doch nur die Götter, mit denen er selbst in Berührung kommt, kenntlich. Die Erfindung Virgils, zu großartig, als daß ihr die Worte des Dichters selbst gerecht werden könnten, ja fast zu groß, als daß ihr die Phantasie ganz folgen könnte, gibt eben deshalb zu Bedenken Anlaß. Was wir dem Dichter gern glauben würden, erzählt hier Aeneas, der Augenzeuge; von ihm verlangt die Phantasie klar faßliche Bilder. Neptunus, der die ganze Stadt von grund aus umstürzt, ist schon eine Vorstellung, die über die Grenzen der Anschauung fast hinausgeht; Juppiter vollends, der den Danaern Mut und Kraft einflößt und die Götter selbst gegen Troja anreizt, entzieht sich jedem Versuche konkreten Sehens, und wenn auch Virgil in diesem Falle taktvoll Venus ein ausdrückliches Hinzeigen, wie bei den anderen Göttern, erspart, so muß doch auch Juppiter zu den *numina magna deum* gehören, die Aeneas sieht.[1]) Juno steht als *πρόμαχος* am Skäischen Tore und ruft die Griechen von den Schiffen herbei — jetzt noch? fragt man erstaunt; hatte doch schon längst vorher Androgeos die vermeintlichen Genossen gescholten, daß sie erst so spät von den Schiffen kämen; wir hatten die Vorstellung, daß längst keiner von ihnen mehr zurück sei, als Priamus' Burg fällt. Ja wenn es sich um ein Gesamtbild der Iliupersis handelte, dann würden wir Junos Tun begreifen: sie legt zwar nicht selbst Hand an, was der *regina deum* nicht ziemen mag; aber sie kann nicht früh genug die verhaßte Stadt von Feinden überschwemmt sehen; so ruft sie denn vom Tor gewaltig übers Feld und ihr Ruf spornt die Zerstörer zur Eile.

Zum Ausgangspunkt der virgilischen Konzeption führt uns Tryphiodor hin. Auch er schildert, und zwar in der allgemeinen Beschreibung der Schreckensnacht, die Teilnahme der Götter (559 ff.). Enyo tobt die ganze Nacht durch die Stadt, mit ihr feuert Eris, riesengroß, die Argeier zum Kampf, denen Ares nun endlich Sieg zu verleihen herbeikommt; von der Burg herab schreit fürchterlich Athena, die Aegis schüttelnd; von Heras

1) Gemildert ist das Bedenkliche der ganzen Darstellung freilich dadurch, daß die Ausführung des einzelnen Venus in den Mund gelegt ist und Aeneas selbst sein Gesicht nur mit allgemein gehaltenen Worten beschreibt (*apparent dirae facies inimicaque Troiae numina magna deum*).

Schritten erdröhnt der Äther, die Erde bebt, von Poseidons Dreizack erschüttert; Hades springt entsetzt von seinem Thron auf. Das ist einfach eine Kopie des Bildes, das die homerische Götterschlacht einleitet[1]), nur in wenigen Zügen der neuen Situation angepaßt: auch Ares steht jetzt auf Seiten der Griechen, Athena weilt nicht mehr im Schiffslager, sondern auf der Burg, wie bei Virgil, und wie Ares bei Homer.[2]) Die übrigen Abweichungen von Homer, in denen Tryphiodor mit Virgil übereinstimmt, sind nicht erheblich: beide gedenken auch der Hera, beide statten Athena mit der Aegis, Poseidon mit dem Dreizack aus. Zu der Annahme, daß Tryphiodor Virgils Schilderung gekannt und benutzt habe, fehlt, wie man sieht, jeder Grund; in allem Wesentlichen steht er Homer viel näher als dem Römer, nur daß Zeus bei ihm nicht erscheint, den Homer gewaltig aus der Höhe donnern läßt, Virgil bei ganz anderem Tun zeigt. Alles das, was Virgil hinzufügt, um die Bilder zu veranschaulichen und um die Feindschaft der Götter gegen Troja in konkreten Symbolen zu zeigen, fehlt bei Tryphiodor. Man wird aber wohl nicht bezweifeln, daß die Szene der Ilias direkt oder indirekt auch bei Virgil zu grunde liegt, und ihre Verwendung bei Tryphiodor sowie die Übereinstimmung der beiden Nachahmer in Nebendingen scheint mir für indirekte Benutzung zu sprechen. In irgend einer berühmten Iliupersis, so dürfen wir schließen, war die Teilnahme der feindlichen Götter am letzten Kampf des gewaltigen Kriegs erzählt, in Anlehnung an die homerische Götterschlacht: aber jetzt kämpfte kein Gott für die Unterliegenden. Virgil fand diese Szene geeignet, als großartiges Schlußbild zu dienen, und formte sie seinen besonderen Zwecken gemäß um. Zunächst mußte sie in die Ich-Erzählung übertragen, also für Aeneas sichtbar gemacht werden: Virgil fand ein Mittel dazu in Venus' Eingreifen, und es gelang ihm so auch, das packende Gemälde zum integrierenden Bestandteil der Handlung zu machen: es ist unentbehrlich, um Aeneas augenscheinlich zu überzeugen. Aber das Bild hat seinen ursprünglichen Sinn, in großartiger Symbolik den gewaltigen Kampf

1) *Υ* 47 ff., beginnend mit Eris; Ares und Athena feuern die Ihren durch Zuruf zum Kampf an, Poseidon erschüttert die Erde, so daß Hades erschreckt von seinem Sitze auffährt; Zeus donnert gewaltig aus der Höhe.

2) *ὀξὺ κατ' ἀκροτάτης πόλιος Τρώεσσι κελεύων, ἄλλοτε πὰρ Σιμόεντι θέων ἐπὶ Καλλικολώνῃ.*

zusammenzufassen, nicht völlig verloren; Virgil verzichtet bei Juppiter auf die für den neuen Zusammenhang erforderliche konkrete Darstellung seines Tuns, und scheut sich nicht, in dem Bilde Junos einen Anachronismus zu begehen. Andere Besonderheiten erklären sich leicht aus der Eigenart seines Gedichts: Mars, der Stammvater der Römer, kann unter den *inimica Troiae numina* nicht auftreten; Athena schreit nicht — das tut keine virgilische Göttin —, aber dafür ist das bloße *summas arces insedit* etwas farblos ausgefallen. Juppiter bildet den Schluß: erst wenn der Allmächtige selbst Trojas Feinde unterstützt, ist alle Hoffnung verloren.

3.

Die Mahnungen, Vorschriften und Versprechungen der Venus erstrecken sich nur auf das Nächstliegende, den Weg von der Burg nach dem Vaterhaus. Das fällt vielleicht nicht beim ersten Hören, aber doch beim Nachdenken auf; es wäre, sollte man meinen, angebracht, daß Venus auch ein Wort darüber sagte, was denn nachher zu tun sei; daß Aeneas mit den Seinen Troja verlassen solle, es ungefährdet verlassen könne u. dgl.; aber die Worte *eripe nate fugam* . . *nusquam abero* sollen nicht dahin verstanden werden; dafür ist durch den ausdrücklichen Zusatz *et tutum patrio te limine sistam* gesorgt. Die epische (fast möchte man sagen dramaturgische) Ökonomie verlangte aber, die Wirkung der Venusszene derart zu begrenzen; nur so wurden die folgenden Szenen so wie sie der Dichter plante ermöglicht. Weder konnte Venus ihren Schutz für den Auszug versprechen — dann wäre der Verlust der Creusa, die ängstliche Verwirrung des Aeneas nicht angängig; noch konnte sie überhaupt den Auszug anbefehlen, sonst wäre die Weigerung des Anchises und was sich daran schließt von vornherein abgeschnitten. Es gab aber eine Version der Sage, nach der die Aeneaden von Venus geleitet Troja verließen; sie ist uns durch Bildwerke überliefert[1]), steht bei Tryphiodor[2]), auch Quintus kennt sie (XIII 326 ff.); ja der von ihm wie Virgil berichtete Zug, daß das Feuer vor Aeneas zurückwich, die Geschosse der Feinde ihn nicht verletzen konnten, läßt darauf

1) Wörner, Roschers Lex. I 185.

2) Tryphiodor 651: *Αἰνείαν δ' ἔκλεψε καὶ Ἀγχίσην Ἀφροδίτη οἰκτείρουσα γέροντα καὶ υἱέα, τῆλε δὲ πάτρης Αὐσονίην ἀπένασσε.*

schließen, daß die Form dieser göttlichen Führung in der Tradition fest stand.[1]) Sophokles, der im Laokoon die Aeneaden vor Trojas Eroberung ausziehen ließ, kann von solcher Führung nicht erzählt haben; aber bei ihm bezog sich Anchises, der den Auszug veranlaßte, auf Mahnungen der Aphrodite. Diese Traditionen also hat Virgil sich zu Nutze gemacht, so weit es ohne seine weiteren Absichten zu schädigen möglich war; erst wenn man an jene ursprüngliche Version denkt, wird man es auffallend finden, daß Venus den Weg von der Burg zum Hause schützt, nachher aber verschwindet, obwohl doch, wie sie auch selbst sagte, feindliche Scharen rings das Haus umschwärmen.

4.

Die Szenen, die im Hause des Anchises dem Auszug vorangehen, haben Bedeutung in mehr als einem Sinne. Die *pietas* des Helden gegenüber dem Vater, dieses Hauptstück der populären Aeneassage, tritt erst hier in den Vordergrund. Daß Aeneas den Vater auf seinen eigenen Schultern aus der brennenden Stadt trägt, genügt nicht: er wird noch vor die Weigerung des Vaters gestellt, sich retten zu lassen, und will lieber Weib und Kind und sein eigenes Leben mit jenem dahingeben, als ihn allein dem erbarmungslosen Feind zurücklassen. — Anchises selbst, Creusa und Julus werden eingeführt; am nötigsten war das hier für Creusa, da diese dem Hörer schon bekannt sein muß, wenn er der Erzählung von ihrem wunderbaren Verschwinden mit Teilnahme folgen soll. — Künstlerisch wirkt die Weigerung des Anchises als retardierendes und spannendes Moment: unmittelbar vor dem glücklichen Ausweg erscheint das Gelingen wieder ernstlich in Frage gestellt.

Zu alle dem kam aber noch etwas Neues, sehr Wesentliches: der Auszug aus Troja, der Beginn des neuen Lebens und der neuen Gründung, sollte *auspicato* erfolgen. Die geläufige Auffassung führte das gesamte Auguralwesen, auf dem ja die römische

1) Darauf gehen wohl auch die Worte *miraculo magis* in Cassius Heminas Bericht über den Auszug, schol. Veron. II 717 und das *ὅστις πυρὸς ἔσχισεν ὁρμήν* der Oracula Sibyllina (V 9, XII 9). Wenn Ovid ex P. I 1, 33 sagt *cum foret Aeneae cervix subiecta parenti dicitur ipsa viro flamma dedisse viam*, so wird man dies angesichts der sonstigen Zeugnisse auch nicht mehr als ungenaue virgilische Reminiszenz auffassen.

Staatstheologie beruht, zurück auf die Auspicien des Romulus, das von Ennius erzählte Vogelzeichen, dem er den Vorrang vor Remus verdankt, oder auf das Vorbild aller Amtsauspicien, die Himmelszeichen, die sich Romulus zur Bestätigung seiner Königswürde erbat. Eine andere Tradition aber ging weiter zurück und ließ das *auspicium maximum*, den linken Blitz aus heitrem Himmel, zum ersten Mal dem Ascanius im Kriege mit Mezentius zu teil geworden sein (Dionys. II 5, 5), noch andere nannten hier nicht Ascanius, sondern Aeneas selbst (Plutarch qu. R. 78). Virgil hat im weiteren Verlauf seines Gedichts beide Überlieferungen zu Worte kommen lassen [1]), ohne dabei das Auspicium als etwas noch Unbekanntes, den Glauben daran als damals entstanden empfinden zu lassen; als die entscheidende Stunde, die recht eigentlich eine maßgebende Kundgebung göttlicher Zustimmung erfordert, betrachtet er den Wendepunkt, der zur Gründung des neuen Troja geführt hat, und läßt hier ein Zeichen eintreten, das dem *auspicium maximum* entspricht, nur vor allen späteren sich auszeichnet, wie das Urbild vor allen Nachbildern.[2]) Statt des Blitzes fährt ein Stern mit langem leuchtendem Streifen über den nächtlichen Himmel, aber mit den Begleiterscheinungen des Blitzes, dem Donner zur Linken aus heitrem Himmel und dem Schwefeldampf. Es sind aber auch alle begleitenden Umstände derart dem Auguralritus entsprechend und doch lediglich der Situation entsprungen, daß man wohl von einem *αἴτιον* sprechen könnte: denn das ist ja das Wesen solcher *αἴτια*, daß ein Brauch, der später immer wiederholt worden ist, mit all seinen Einzelheiten aus den besonderen Umständen einer einmaligen Situation erklärt wird. Die Götter senden ein Zeichen; Julus' Haupt umspielt eine Flamme.[3]) Aeneas und Creusa erschrecken und suchen eilig die Flamme zu ersticken; nur Anchises ahnt eine glückliche Bedeutung des Zeichens. Aber es begreift sich aus der Situation

1) VIII 524. IX 630.

2) Als *auspicium maximum* bezeichneten es denn auch die alten Erklärer, Serv. zu 693; bekanntlich galten alle Himmelzeichen, nicht bloß der Blitz, als Auspicien.

3) Servius weist darauf hin, daß dies Zeichen beim jugendlichen Servius Tullius von Tanaquil, der *perita caelestium prodigiorum mulier* (Liv. I 34, 9), auf künftigen Glanz gedeutet wurde; dasselbe dann bei Julus' großem Nachkommen Augustus VIII 680.

vollkommen, daß er die Götter um eine deutliche Bestätigung bittet: hatte er doch vorher in der Zerstörung Trojas den göttlichen Fingerzeig zu erblicken geglaubt, der ihn bleiben hieß. Er wendet sich an Juppiter, denn dieser eben war es, der durch seinen Blitz ihm das Recht zum Leben genommen zu haben schien (648): man weiß, daß nach römischer Auffassung durchaus Juppiter alle Auspicien sendet. Diese Bitte aber um ein bestimmtes Zeichen ist das technische *impetrare auspicia:* das *auspicium impetrativum* dient zur Bekräftigung des *auspicium oblativum* oder des *omen*, wie Anchises sagt: *da deinde augurium, pater, atque haec omina firma*, offenbar mit solennen Worten, denn es entspricht genau, was Cicero im Marius von der Bestätigung des *auspicium oblativum* durch das *impetrativum*, den linken Blitz, sagt: *sic aquilae clarum firmavit Juppiter omen.*[1]) Ferner, daß Anchises hier betet und das Zeichen erhält, ergibt sich von selbst aus der Situation: wie hier das Oberhaupt des Hauses, so ist es später durchweg das Staatsoberhaupt resp. der Magistrat, der die Auspicien einholt. Auch Einzelheiten des Ritus sind hier vorgebildet. Es ist Nacht, und schon nahe dem Morgen: das ist die feste Stunde der Auspicien.[2]) Anchises, der Gelähmte, sitzt: so der beobachtende Magistrat.[3]) Er erhebt sich nach Eintreffen des Zeichens (699), weil er nun ohne Verzug aufbrechen will: das gleiche mußte der Magistrat unmittelbar nach der Beobachtung des Zeichens tun, damit kein anderes das erste aufheben konnte: zu *se tollit ad auras* sagt Servius ausdrücklich *verbum augurum, qui visis auspiciis surgebant e templo.* So meine ich, daß Virgil auch ohne ausdrücklichen Hinweis, wie er ihn sonst in ähnlichen Fällen gibt, hier aber Aeneas nicht in den Mund legen konnte, von seinen Lesern wohl erwarten durfte, daß sie den Verlauf des ganzen Auspiciums als vorbildlichen erkannten.

Auf die dramatische Komposition der Szene brauche ich nur mit einem Wort hinzuweisen. Dem Aeneas geht zum dramatischen Helden nichts ab als die eigene Initiative, aber er ist doch der Mittelpunkt des Ganzen; Spiel und Gegenspiel gehen von Anchises

1) de div. I 47, 106. Man vergleiche auch das Gebet der Auguren bei Liv. I 18 *Juppiter pater, si est fas hunc Numam Pompilium . . regem Romae esse, uti tu signa nobis certa adclarassis . .*

2) Mommsen St. R. I 102, 1.

3) Mommsen ebd. 105, 4.

und Creusa aus; durch ihr Verhalten wird ein Knoten geschürzt, der nur durch göttliches Eingreifen, einen wahren *deus ex machina*, gelöst werden kann. Den Chorus dieser Szene bilden die Mannen des Aeneas, deren Anwesenheit das *arma, viri, ferte arma* uns mit glücklichster Kürze vor Augen führt. Der Zuschauer hört nicht nur Reden, sondern sieht bewegte Handlung: auf die Worte des Anchises folgt das Flehen der weinenden Hausgenossen; Aeneas wappnet sich zum Todesgang, nachdem er seinen Entschluß kundgetan; an der Schwelle des Hauses bildet sich die rührende Gruppe von Eltern und Sohn, während Creusa ihren Gatten zu bleiben beschwört. Kurz, *πρᾶξις*, *ἦθος* und *διάνοια* kommen gleichmäßig zu ihrem Recht: und alles dient dazu, das *πάθος* des Hörers in lebhaftem Wechsel der Stimmungen zu erregen.

5.

Nach der alten Sage begleitet den Aeneas auf der Flucht seine Gattin[1]) Eurydike.[2]) Bei Virgil verliert Aeneas während des Auszuges, noch innerhalb der Stadt, seine Gattin, Creusa, und erfährt nachträglich von ihrem Schattenbild, daß sie ihn nach Juppiters Willen nicht in die Ferne habe begleiten dürfen, daß sie aber auch nicht den Feinden in die Knechtschaft zu folgen brauche, sondern die Göttermutter sie in der Heimat zurückhalte. Die Darstellung der tabula Iliaca lehrt uns in Verbindung mit einer von Pausanias notierten Tradition mit annähernder Sicherheit, daß diese virgilische Fassung der Sage in ihren wesentlichen Zügen schon vor ihm bestand.[3]) Warum er gerade diese wählte,

1) Ältestes Zeugnis wohl eine Münze von Aineia (6. Jahrh., Baumeister Denkm. Fig. 1015); dann, abgesehen von zahlreichen bildlichen Darstellungen, Hellanikos (Dionys. Hal. I 46, 4) und noch Naevius, der auch des Anchises Gattin mit ausziehen ließ: Serv. zu III 10.

2) So hieß sie im alten Epos (Pausan. X 26, 1) und noch bei Ennius, ann. fr. 34. Wann und durch wen Kreusa an die Stelle getreten ist, wissen wir nicht; sie war unter den Gefangenen auf Polygnots Leschebild (Pausan. a. a. o.; Robert Iliupersis 8); als Tochter des Priamos kennt sie Apollodor III 12, 5. 6 (Hellanikos? Robert p. 62); als Gattin des Aeneas nennt sie Livius I 3, Dionys. III 31, 4; Pausanias a. a. o., schol. Lyk. 1263 u. a. m. — Unsere Apollodorepitome erwähnt die Gattin beim Auszuge nicht (5, 21), ebensowenig Tryphiodor (651) und, was bei der Ausführlichkeit seiner Erzählung von Bedeutung ist, Quintus (XIII 300—352).

3) Auf der Tabula ist der Auszug in zwei Momenten dargestellt, am

liegt auf der Hand: er hätte sonst Creusa während der Irrfahrten sterben lassen müssen, was eine Doublette von Anchises' Tod geworden wäre; so dagegen bot sich ihm die Gelegenheit zu wirkungsvollem Abschluß der Iliupersis.

Die näheren Umstände von Creusas Verschwinden hat Virgil offenbar absichtlich in einem gewissen Dunkel gelassen. Aeneas erfährt nur, daß sie die Mater *his detinet oris;* das läßt darauf schließen, daß sie nicht gestorben ist — obwohl die Ausdrücke *simulacrum, umbra* und *imago* im Grunde nur für die Erscheinungen Verstorbener, deren eigentliches Selbst zu Grunde gegangen ist, passend und geläufig sind —, sondern zu höherem, unsterblichem Dasein entrückt ist — worauf wieder das *nota maior imago* paßt[1]) —, also wohl um dem Gefolge der Göttermutter anzugehören[2]): Creusa ist zu teil geworden, was Diana

---

Stadttor und am Schiff. Am Stadttor erscheint zwischen Askanios und Aineas eine Frau in der Haltung der Trauernden, die zwar unbenannt ist, aber niemanden als Aeneas' Gattin vorstellen kann. Unten am Schiff fehlt diese Frau: sie ist also inzwischen abhanden gekommen (Paulcke a. a. o. 41. 73 sq.). Pausanias notiert (X 26, 1) eine Tradition, wonach Kreusa als Gattin des Aeneas durch Aphrodite und die Göttermutter vor der Knechtschaft bewahrt worden sei. Beides zu kombinieren legt Virgil nahe; es ist sehr wohl möglich, daß schon Stesichoros Kreusa, die etwa nicht rasch genug folgen konnte, in Gefahr gefangen zu werden, durch eine freundliche Gottheit in ähnlicher Weise bewahrt werden ließ, wie er Hekabe durch Apollon, der sie nach Lykien entführte, gerettet werden ließ; nach späterer Sage entgeht auch die Priamostochter Laodike auf wunderbare Weise der Gefangenschaft: sie versinkt in die Erde (Lykophron, wohl auch Euphorion). Daß eine Gottheit durch Entrückung vor dem Tode oder anderem Leid rettet ist in jüngeren Legenden nichts Seltenes: Leukippos Parthen. 15, Britomartis Antonin. 40; Byblis vor dem Selbstmord durch Nymphen bewahrt und zur *συνδίαιτος ἑταιρίς* gemacht Antonin. 30. Verwandtes aus dem Glauben späterer Zeit bei Rohde Psyche II [2] 375 ff. — Ob die Mater schon bei Stesichoros eine Rolle spielte läßt sich bezweifeln; für das alte Epos stellt es Robert a. a. O. 62 mit Recht in entschiedene Abrede; jedenfalls aber ist ihr Eingreifen nicht von Virgil erfunden.

1) So erscheint der Gott Romulus-Quirinus dem Julius Proculus *καλὸς ὀφθῆναι καὶ μέγας ὡς οὔποτε πρόσθεν*, Plut. Rom. 28. Desgleichen bei Ovid, der aber die Virgilstelle vor Augen haben mag, Fast. II 503 *pulcher et humano maior . . 'prohibe lugere Quirites' . . iussit et in tenues oculis evanuit auras.*

2) Wenn der Göttin auf Erden weibliche *θαλαμηπόλοι* und *πρόπολοι* dienen, so ist es auf ihrem Göttersitz natürlich nicht anders, und ihre dortigen Dienerinnen haben an der Unsterblichkeit teil; wir kennen sogar

der Camilla zugedacht hatte, die sie unter ihre Gefährtinnen erheben wollte.[1]) So kann Aeneas und wir mit ihm schließen; Creusa selbst sagt davon nichts, als ob sie sich scheue ein Mysterium des Kybeledienstes zu enthüllen: und gewiß ist es auch vom künstlerischen Standpunkt betrachtet nicht nötig, ja nicht einmal wünschenswert, daß von solchen Wundern der Schleier des Geheimnisses völlig gelüftet werde.

Eines aber will der Dichter über jeden Zweifel stellen: daß es vom Schicksal oder in Juppiters Ratschluß schon vorher bestimmt war, Creusa solle den Gatten auf seinen Irrfahrten nicht begleiten: *non haec sine numine divom eveniunt, nec te comitem hinc portare Creusam fas aut ille sinit superi regnator Olympi.* So spricht in nachdrücklicher Wiederholung der Schatten, um den 'unsinnigen Schmerz' des Aeneas zu stillen.[2]) An Stelle dieses Schmerzes soll demütige Ergebung treten: ganz so, wie es eben noch Venus gefordert hatte, indem sie die Zerstörung Trojas als Werk der Götter offenbarte. Damit wird aber auch Aeneas jeder Schuld, der man ihn oder er sich selbst etwa zeihen könnte, entlastet; wenn seine besinnungslose Flucht Creusas Verlust herbeiführte, so war er doch nur ein Werkzeug in der Hand der Götter. Die Ergebung in ihren Willen wird — das steht aber erst in zweiter Linie — durch den Trost erleichtert, daß Creusa nicht in griechischer Knechtschaft zu leiden braucht, sondern in der Heimat verbleibt, zu höherem Dasein entrückt. Aber nun erhebt sich ein Bedenken. Der Dichter hat vorher sein Möglichstes getan, den Verlust der Creusa auf natürliche Weise zu motivieren: sie muß (wie uns scheint, in übertriebener Vorsicht) allein in einigem Abstande dem Gatten folgen; Aeneas muß, durch des

---

zufällig eine von den *ὀπαδοὶ τῆς Κυβέλης νύμφαι*, Sikinnis (Arrian bei Eustath. Il. *N* p. 1078). — Aphrodite entführt den Phaethon *καί μιν ζαθέοις ἐνὶ νηοῖς νηοπόλον μύχιον ποιήσατο, δαίμονα δῖον* Hesiod. Theog. 990. Galinthias wird zur *ἱερὰ διάκονος* der Hekate Antonin. Lib. 29.

1) XI 586 *cara mihi comitumque foret nunc una mearum.*

2) Man möchte glauben, daß Virgil an die Erzählung vom Raube des Ganymedes im Aphroditehymnus gedacht hat: *Τρῶα δὲ πένθος ἄλαστον ἔχε φρένας, οὐδέ τι ᾔδει ὅππη οἱ φίλον υἱὸν ἀνήρπασε θέσπις ἄελλα· τὸν δὴ ἔπειτα γόασκε διαμπερὲς ἤματα πάντα . . εἶπεν δὲ ἕκαστα Ζηνὸς ἐφημοσύνῃσι διάκτορος Ἀργειφόντης, ὡς ἔοι ἀθάνατος καὶ ἀγήρως ἶσα θεοῖσιν* (207). Außer durch diese Mitteilung wird Tros freilich durch *ἄποινα* entschädigt, die göttlichen Rosse, so daß sich sein Schmerz in Freude verwandelt.

Vaters Warnungsruf erschreckt, in ängstlicher Flucht vom Wege abweichen, auf dem ihm Feinde entgegenkommen; er weiß nachher, und noch als er Dido erzählt, nicht, ob Creusa den Weg verfehlt hat, oder stehen geblieben ist (weil sie den Gatten aus den Augen verloren hatte und nicht wußte wohin), oder vor Ermattung nicht mehr weiter gekonnt und sich niedergesetzt habe: in all diesen Fällen konnte sie den Feinden leicht in die Hände fallen. Wozu, fragt man sich, diese ganze umständliche Motivierung des Verlustes, da doch auch ohne dies alles die Magna Mater Creusa zu sich nehmen konnte?

Es könnte genügend scheinen darauf zu antworten, daß Virgil einfach der Tradition gefolgt ist, nach der Creusa, in Gefahr gefangen genommen zu werden, durch die Mater gerettet wurde: jene Gefahr mußte motiviert werden. Virgil hat nun freilich das neue Motiv eingeführt, daß die Trennung der Creusa von Aeneas von vornherein im Götterwillen lag, und danach hätte er die Erzählung so formen können, daß die Gefahr und alles, was damit zusammenhängt, wegfiel. Aber man vergegenwärtige sich, wie dann die Szene ausgefallen wäre. Gesetzt also, Creusa wäre etwa vor Aeneas hergegangen (wie das mehrfach bildlich dargestellt ist) und plötzlich ἀναρπασθεῖσα verschwunden, wie etwa Iphigenie vor dem Altar zu Aulis, oder wie einer der Kämpfenden, die von Götterhand dem Bereich der feindlichen Lanze entrückt werden. Aeneas hatte, Anchises auf den Schultern, in starrem Staunen dagestanden; eine Stimme vom Himmel her hätte etwa die Erklärung gegeben, und die Fliehenden hätten ihren Weg fortgesetzt. Das Ganze wäre unvergleichlich viel matter und inhaltsloser geworden; nicht nur, daß Aeneas keine Gelegenheit gehabt hätte, seine Gattenliebe zu beweisen: das Wiedersehen mit Creusa wäre unmöglich gewesen, die Situation des Aeneas bei der Entrückung hätte ans Lächerliche gestreift; Spannung und dramatische Bewegung hätten der Szene gefehlt. So ist es durchaus begreiflich, daß Virgil trotz seiner neuen Begründung des Vorgangs an der traditionellen Fassung festhielt: nun ist zwar die Trennung der Creusa von Aeneas Schicksalsbestimmung und die verwirrte Flucht des Aeneas ein gottgewolltes Mittel ihrer Erfüllung; aber, so denkt es sich der Dichter, die Mater mildert die Härte des Schicksals, indem sie Creusa aus den Händen der Feinde zu sich entrückt: die Gefahr ist für sie der Anlaß zu helfendem Eingriff,

genau wie später in XI die Gefahr ihrer Schiffe sie veranlaßt, von der Erlaubnis, ihnen unsterbliche Gestalt zu geben, Gebrauch zu machen. — Um den jetzigen Plan durchzuführen, kam es vor allem darauf an, Creusa zu isolieren und so Aeneas den Verlust erst nachträglich bemerken zu lassen. Virgil hat es mit der Motivierung nicht leicht genommen: man wird einzig die oben erwähnte allzu große Vorsicht unwahrscheinlich finden. Im übrigen ist die Verwirrung des Aeneas vorbereitet durch die Schilderung (726—729), wie er, der eben noch der Griechen dichte Scharen nicht fürchtete, jetzt bei jedem Lufthauch, jedem Ton erschrickt, um Sohn und Vater besorgt: wie muß da des Vaters ängstlicher Ruf wirken *nate, fuge, nate, propinquant.* Die äußere Situation ist völlig klar: Feinde kommen ihnen, wie Anchises zu sehen glaubt, auf ihrem Weg entgegen, zurück kann Aeneas nicht, er muß also seitwärts abbiegen in das weglose, ihm unbekannte Terrain. Da Creusa hinter ihm herging, so fällt ihm bei seiner kopflosen Flucht ihr Verschwinden nicht sogleich auf; warum sie ihm nicht folgte, weiß er nicht, aber es läßt sich ja vieles denken: er zählt die Möglichkeiten auf, *substitit — erravitne via — resedit.* Durchaus in Ordnung ist endlich, daß Aeneas zunächst so erzählt, als wisse er von der Offenbarung noch nichts, die ihm später zu teil geworden ist; das ist künstlerisch gefordert, um die folgenden Szenen nicht des Pathos zu berauben, sachlich gerechtfertigt durch die Lebhaftigkeit, mit der sich der Erzähler in das Schrecknis der Entdeckung und seine eigene Verzweiflung zurückversetzt. —

Creusa beruhigt nicht nur den Aeneas über das Geschehene: sie verkündet ihm zugleich die Zukunft und läßt erraten, warum Juppiter sie nicht den Gatten begleiten ließ: er wird nach langer Fahrt im Land Hesperien an des Tibers Ufer ein neues Glück finden, ein neues Reich und eine Königstochter zur Gattin. Diese Prophezeiung ist zum Abschluß einer Iliupersis außerordentlich geeignet: der Leser erfährt in großen Zügen, was das Endergebnis der Ereignisse sein wird, die an seinem Auge vorüberzogen. Es ist etwas ganz Ähnliches, wenn in dem Oinonegedicht, das Quintus in seinem 10. Buch benutzte, Hera ihren Dienerinnen erzählt, was alles der Tod des Paris an Folgen für Troja nach sich ziehen werde (344 ff.). Ein solcher Abschluß war künstlerisches Erfordernis, so lange Virgil seine Iliupersis als Einzelgedicht komponierte und wirken lassen wollte. Sobald dies Einzelgedicht in

den großen Zusammenhang des Epos eingereiht wurde, bedurfte es der Prophezeiung an dieser Stelle nicht, oder doch höchstens der Aussicht auf eine in fernem Lande des Aeneas wartende *regia coniunx.* Ja als Virgil später den Plan feststellte, nach dem Aeneas das Ziel seiner Irrfahrten erst allmählich und stufenweis erkennen sollte, wäre die nähere Bestimmung, die schon Creusa durch Hesperien und den Tiber gibt, unmöglich geworden und hätte getilgt werden müssen: das Wesentliche von Creusas Worten wäre dadurch nicht berührt worden.

6.

Aeneas soll Troja nicht als vereinzelter Flüchtling, nur mit Vater und Sohn und einer Handvoll Diener verlassen. Creusa hatte ihm ein neues Reich prophezeit, und so muß er uns jetzt schon als Führer einer Schar gezeigt werden, die den Grundstock eines neuen Volkes zu bilden vermag. Das war bei Hellanikos durch den Gang der Ereignisse ohne weiteres gegeben (s. oben S. 30); mit der neuen Fassung Virgils ließ es sich schwer vereinigen. Der Gang des Aeneas in die Stadt und seine längere Abwesenheit wird benutzt, die Unwahrscheinlichkeit zu verdecken; als Aeneas zurückkehrt, findet er, daß eine gewaltige Schar sich versammelt hat, bereit ihm zu folgen wohin es auch sei — damit übernimmt er also die Rolle des Koloniefführers —; er hat sich dies Zusammenströmen selbst nicht erklären können *(invenio admirans)*, aber zu weitläufigen Auseinandersetzungen ist jetzt nicht der Ort. Der rasche Abschluß ist nicht nur künstlerisch gefordert, er wird auch sachlich motiviert: über dem Ida ging der Morgenstern auf, so ist keine Zeit zu verlieren. Noch einen Blick nach der Vaterstadt zurück: die Tore sind vom Feinde besetzt, Hilfe ist von keiner Seite zu erwarten[1]; sei denn der Weg in die Verbannung angetreten: *cessi et sublato montis genitore petivi.*

1) *nec spes opis ulla dabatur:* Sabbadini meint (a. a. O. 24) das habe ursprünglich bedeutet, es sei keine Möglichkeit gewesen, der Creusa zu helfen: 747—800 sei nämlich ein späterer Zusatz, durch den nun jene Worte den unpassenden Sinn erhalten hätten, daß Aeneas an Wiederaufnahme des Kampfes gedacht habe, die doch bei der Lage der Dinge völlig ausgeschlossen sei. Ich sehe nicht ein, warum wir *spes opis* nicht ganz wörtlich verstehen sollen „Hoffnung auf Hilfe, Beistand“: Aeneas und die Seinen haben getan was sie konnten, weder von Menschen noch von Göttern ist Hilfe zu erwarten, es bleibt nichts übrig als endgültig zu weichen. Daß in diesem

Exkurs.

Virgil, Quintus und Tryphiodor.

In der vorstehenden Untersuchung habe ich Quintus und Tryphiodor neben Virgil als selbständige Vertreter der Überlieferung von Ilions Fall behandelt; das widerspricht der herrschenden Auffassung, wonach beide von Virgil abhängig wären[1]), und muß hier gerechtfertigt werden. Ich gebe von vornherein zu, daß sich a priori nichts gegen die Annahme sagen läßt, daß jene beiden Griechen das römische Epos gekannt hätten: wir wissen ja von ihnen nichts, als daß sie zu einer Zeit lebten, wo Kenntnis des Lateinischen bei gebildeten griechischen Schriftstellern nicht mehr unwahrscheinlich ist. Die Entscheidung muß die Vergleichung der parallelen Stellen geben, und diese sei denn im folgenden durchgeführt.

I.

Bei Quintus kommt, von belanglosen Einzelheiten abgesehen, aus der Iliupersis die Erzählung vom hölzernen Roß, Sinon und Laokoon, sowie vom Auszug des Aeneas in Frage; dazu aus dem vierzehnten Buch die Schilderung des Seesturms und die einleitende Aiolosszene. Ich beginne mit der Iliupersis.

---

entscheidenden Augenblick noch einmal der Gedanke auftaucht: „wenn doch noch irgend ein rettendes Wunder geschähe!" und gleichzeitig die Überzeugung sich befestigt, daß kein Fünkchen von Hoffnung mehr scheint, ist durchaus natürlich. Sabbadinis übrige angebliche Widersprüche (daß 730 und 803 von *portae*, 752 von einer *porta* die Rede ist, daß 748 eine *curva vallis* erwähnt wird, vorher ein *tumulus* als Treffpunkt genannt war) sind noch weniger beweiskräftig.

1) Eingehend dargelegt von Kehmptzow, de Quinti Smyrn. fontibus et mythopoeia, Diss. Kil. 1891 und in der Besprechung dieser Arbeit von Noack Gött. Gel. Anz. 1892, 795 ff.; für Tryphiodor von Noack Hermes XXVII 457 ff.; Rh. M. XLVIII 420 ff. — Seitdem der obige Exkurs geschrieben wurde, hat die oben erwähnte bisherige Auffassung bestritten Kroll, Studien über die Komposition der Aeneis in: Festschrift C. F. W. Müller zum 70. Geburtstag gewidmet (= Fleckeisens Jahrb. Suppl. XXVII 2), 162 ff.; desgleichen Norden Neue Jahrb. VII (1901) 329, 1. Beide haben das Verhältnis m. E. richtig aufgefaßt aber, ihren Zwecken entsprechend, die entscheidenden Argumente nur summarisch angeführt; bei der Wichtigkeit der Frage glaube ich, meine eingehendere Erörterung doch noch geben zu müssen.

1. Vom hölzernen Roß weiß Aeneas bei Virgil nur, daß es *divina Palladis arte* (18) von Epeios (264) gebaut ist; nach Sinon geschah es auf Kalchas' Geheiß (176 ff.), der die Zeichen der Minerva ausgedeutet habe. Bei Quintus finden wir in größter Ausführlichkeit die von der Odyssee (ϑ 492 ff.) vorbereitete, auch von Virgil gekannte Fassung: das Roß Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ (XII 104—156), Erfinder der List ist Odysseus (25 ff. 74 ff.), was zwar bei Homer nicht ausdrücklich gesagt ist (nur ὅν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε δῖος Ὀδυσσεὺς ἀνδρῶν ἐμπλήσας), aber auch in der mythographischen Tradition so aufgefaßt wird: Apollod. epit. Vat. 5, 14 ὕστερον δὲ ἐπινοεῖ δουρείου ἵππου κατασκευὴν καὶ ὑποτίθεται Ἐπειῷ. Daneben hat aber Quintus auch Kalchas eine wenigstens äußerlich bedeutende Rolle zugewiesen: er versammelt die Fürsten zur entscheidenden Versammlung, rät auf Grund eines Vogelzeichens von der Belagerung abzulassen und eine List auszusinnen, verkündet schließlich, daß günstige Zeichen den Anschlag des Odysseus gutheißen; als Neoptolemos und Philoktetes der List widerstreben und weiter kämpfen wollen, schreckt sie der Donnerkeil des Zeus und bestätigt so des Kalchas Worte. Daß Kalchas diese Rolle der Lüge Sinons bei Virgil verdankt, nötigt nichts anzunehmen, denn Quintus liebt ihn auch sonst einzuführen: der Tradition gemäß (Apollod. epit. Vat. 5, 8) verkündet er die Unentbehrlichkeit des Philoktet (IX 325) und hat früher die Eroberung Ilions im 10. Jahre geweissagt (VI 61); er ist es auch, der Neoptolemos zu holen rät (VI 64), wobei die traditionelle Rolle des Helenos wegfällt, und der, sicher nach freier Erfindung des Quintus, Aeneas unbehelligten Abzug erwirkt (XIII 333) und die verwandelte Hekabe über den Hellespont befördern läßt (XIV 352).

2. In der Sinonszene ist der gemeinsame Tatbestand unserer beiden Epen folgender: 'Als die Griechen, Sinon zurücklassend, abgefahren sind, freuen sich die Troer und eilen an den Strand.[1]) Sie staunen das gewaltige Roß an. Sinon, den die Troer nicht kennen, erzählt auf ihre Frage, er habe für die glückliche Rückfahrt des Heeres auf Anstiften des Odysseus geopfert werden sollen,

1) Im einzelnen steht hier Virgil der Fassung Apollodors näher als Quintus: ἔρημον δὲ Τρῶες τὸ τῶν Ἑλλήνων θεασάμενοι στράτευμα καὶ νομίσαντες πεφευγέναι *nos abiisse rati et vento petiisse Mycenas . . . iuvat ire et Dorica castra desertosque videre locos litusque relictum.*

sich dem aber entzogen. Das Pferd hätten die Griechen auf Geheiß des Kalchas der Athene geweiht, um ihren Zorn zu beschwichtigen.' In allem übrigen ist die Ausführung so verschieden wie nur möglich. Bei Virgil ist Sinon angeblich geflohen und hat sich im Schilf verborgen, bei Quintus (viel weniger glücklich) sich unter den Schutz des heiligen Weihgeschenkes begeben; bei Virgil lassen sich die arglosen Troer leicht durch die Lügen täuschen, bei Quintus foltern sie den Griechen, wie einen Sklaven, um die Wahrheit aus ihm herauszupressen; bei Virgil liegt alles Gewicht auf der meineidigen Listigkeit des Sinon, bei Quintus auf seiner Festigkeit, die ihn trotz aller Qualen auf seiner Aussage beharren läßt.[1]) Dazu kommt bei Virgil die ganze von Sinon erfundene Vorgeschichte, die Beteiligung des Priamos, die Angabe, daß an dem Roß und seinem Standorte das Schicksal Trojas hänge, daß die Griechen bald zurückkehren würden; nichts von alledem bei Quintus. Hat er trotzdem Virgils Erzählung vor Augen gehabt und sie also absichtlich derart umgestaltet und vor allem gekürzt? Man könnte immerhin für möglich halten, daß ihm Virgil zu parteiisch alles Licht auf die Troer, allen Schatten auf die Griechen fallen ließ, und daß er dem abzuhelfen für gut befand, indem er den schlauen Betrüger Sinon zum Helden, die arglosen, frommen Troer zu grausamen, argwöhnischen umbildete (obwohl solche Tendenz z. B. gleich in der Laokoongeschichte und überhaupt in der Persis nirgends bei ihm hervortritt); aber dabei bliebe unerklärlich angesichts der breit ausgeführten Erzählung des Vorbilds seine knappe Kürze: hätte er nicht, seiner sonstigen Gepflogenheit entsprechend, das viele Material, das ihm hier vorlag, ausgiebig benutzt? hätte er vor allem das so wichtige Motiv von der Bedeutung des Rosses für Trojas Geschick sich entgehen lassen und damit geflissentlich auf die Erklärung dafür verzichtet, warum eigentlich die Troer das Roß in die Stadt ziehen? Denn nach einer solchen Erklärung sucht man bei ihm vergebens. Ich glaube, diese Lücke zeigt besonders deutlich, daß Quintus nicht mehr wußte, als er bringt, daß somit die ihm und Virgil gemeinsamen Züge in letzter

---

1) Quintus erzählt ungeschickt, aber er meint es so (vgl. 39 fg., 420), nicht, daß Sinon erst durch die Qualen zur Aussage gebracht worden sei. Vgl. Koechly proll. p. XXXI.

Instanz aus einer gemeinsamen Quelle herzuleiten sind: sie gehen nicht über das hinaus, was in einer kompendiösen Prosaerzählung stehen konnte.[1])

Mit dem letzten Teil der Geschichte des Rosses stehts nicht anders: daß ein Seil darum geschlungen wird, daß beim Einzug gesungen oder Flöte gespielt wird, daß ein Teil der Mauer zerstört wird, das sind wirklich nicht Dinge, die Quintus aus Virgil zu nehmen brauchte. Dagegen berichtet Quintus, daß vorher Epeios dem Rosse unter die Füße 'gutrollende Hölzer' legte (425), was Virgil, überlegter als Tryphiodor (100), seiner Fassung von Sinons Erzählung zufolge mit richtigem Urteil vermied: wozu die Räder, wenn die Erbauer wünschen, daß das Roß an seiner Stelle bleibe? So holen das bei ihm (235) erst die Troer nach.

3. Und nun Laokoon. Quintus erzählt von ihm folgendes: als Sinon seine Lügen vorgetragen hatte, glaubten ihm die einen, anderen gefiel der Rat des Laokoon, der die List durchschaute und das Roß in Brand stecken hieß, daß man sehe, ob es in sich etwas verberge. Und man wäre ihm gefolgt und dem Verderben entronnen, wenn nicht Athene im Zorne unter Laokoon die Erde erschüttert hätte: und furchtbarer Schmerz und Krankheit befiel seine Augen; als er trotzdem bei seiner Aufforderung verharrte, erblindete er. Das gab den Ausschlag, die Troer zogen das Roß in die Stadt. Laokoon blieb immer noch bei seiner Warnung, aber die Troer hörten nicht auf ihn, aus Furcht vor der Götter Geheiß. Da sann Athene den Söhnen des Laokoon Unheil: sie ließ von Kalydna zwei Drachen über das Meer kommen; die fraßen die beiden Knaben und verschwanden dann unter der Erde; noch zeigt man die Stelle im Heiligtum des Apollon. Die Troer er-

---

1) Ein wörtlicher Anklang ist folgender: Sinon ist bei Virgil zurückgeblieben *in utrumque paratus, seu versare dolos seu certae occumbere morti*; bei Quintus sagt er *τὸ γάρ νύ μοι εὔαδε θυμῷ, ἢ θανέειν δηΐοισιν ὑπ' ἀνδράσιν, ἠ ὑπαλύξαι Ἀργείοις μέγα κῦδος ἐελδομένοισι φέροντα* (XII 250). Der Gedanke ist doch aber nicht so fernliegend, daß er nicht zweimal unabhängig gedacht sein könnte; Tryphiodor legt ihn dem Odysseus in den Mund: *ἀλλὰ χρὴ ζώοντας ἀοίδιμον ἔργον ἀνύσσαι ἢ θανάτῳ βροτόεντι κακοκλεὲς αἶσχος ἀλύξαι* (126), vgl. ferner z. B. Eurip. Orest. 1149 ff. — Ebensowenig beweisend ist *undique visundi studio Troiana iuventus circumfusa ruit certantque inludere capto* verglichen mit *καί μιν ἀνειρόμενοι Δαναῶν ὕπερ ἄλλοθεν ἄλλος μέσσον ἐκυκλώσαντο περισταδόν* (361).

richteten den Getöteten ein Kenotaph, an dem die unglücklichen Eltern trauerten.

Wie verhält sich das zur Überlieferung? Nach Roberts und Bethes eingehenden Analysen der Tradition brauche ich den Tatbestand nicht ausführlich darzustellen. Es scheint mir klar, daß Quintus zwei Versionen der Sage kontaminiert. Nach der einen sandte Apollo die Schlangen; sie kamen von den kalydnischen Inseln und töteten die beiden Söhne des Laokoon im Tempel des thymbräischen Apollon. Das gilt entweder als Strafe für ein früheres Vergehen des Apollopriesters, oder als Vorzeichen von Trojas drohendem Untergang. Nach der anderen Version, die für uns sonst nur Virgil vertritt, hat Laokoon vor dem hölzernen Rosse gewarnt; da kommen von Tenedos her zwei Schlangen und töten am Meeresstrand Laokoon samt seinen Söhnen; darauf ziehen die Troer, die darin eine göttliche Strafe erblicken, das Roß in die Stadt. Quintus hat nun aus der ersten Version die Insel Kalydna, als Ort das Innere der Stadt und den Tempel des thymbräischen Apoll (in dem freilich nur die Schlangen verschwinden), die Beschränkung auf die beiden Söhne, und den Zeitpunkt des Ereignisses, nach der Einbringung des Rosses. Dagegen stimmt er mit Virgil darin überein, daß Laokoon schon gleich am Meeresstrand vor der Einbringung warnt, und daß die Schlangen von Athene zur Strafe für seine Warnung gesandt worden. Um beides zu vereinigen, sieht er sich genötigt, erstens die Warnung des Laokoon zu verdoppeln, zweitens, damit seine Strafe die Entscheidung über das Roß herbeiführe, eine zweite Strafe zu erfinden, die gleich außerhalb der Stadt eintritt: die Erblindung, die ihn für sein unzeitiges Vorhersagen trifft, wie z. B. den Seher Phineus. Diese Kontamination straft sich wie gewöhnlich: der Tod der Söhne hat nun gar keine Folge mehr, er erscheint als nutzlose Grausamkeit der Athene, und was die Schlangen im Heiligtum des Apollon zu suchen haben, sieht man vollends nicht ein.

Also Quintus hat die virgilische Fassung der Sage gekannt: kannte er sie aus Virgil? Übereinstimmung in Einzelheiten von Belang findet sich nicht: daß bei beiden das Meer rauscht, die Schlangen züngeln, die Troer fliehen, wird man für solche nicht ausgeben. Dagegen sind charakteristische Abweichungen reichlich vorhanden, die gegen Quintus' Abhängigkeit von Virgil

sprechen. Bei Virgil stößt Laokoon seine Lanze in die Seite des Rosses: bei Quintus begnügt er sich mit bloßen Worten, obwohl der Nachahmer, sollte man meinen, doch hätte sehen müssen, wie viel größer so der vermeintliche Frevel des Laokoon wird. Bei Virgil richten die Schlangen ihren Lauf mit grausiger Entschiedenheit auf Laokoon, so daß ihr göttlicher Auftrag jedem klar wird: bei Quintus fliehen alle, nur Laokoon und seine Söhne bleiben zurück — *πέδησε γὰρ οὐλομένη Κὴρ καὶ ϑεός* sagt der Dichter, d. h. er sucht nach einer Motivierung, und hatte doch die viel bessere zur Hand. Vor allem aber: bei Virgil warnt Laokoon vor Sinons Auftreten, und sein Tod dient nachher zur Bekräftigung von Sinons Trug, dem aber die Troer bereits erlegen sind — die Entstehung dieser nicht unbedenklichen Komposition versuchte ich oben aus Virgils eigentümlichen Tendenzen zu erklären; bei Quintus folgt die Strafe der Warnung auf dem Fuße und gibt den Ausschlag, da nach Sinons Bericht die Troer noch zweifeln und Laokoon, der hier erst eingreift, mit seinem Rat sonst die Oberhand gewonnen hätte: es liegt, meine ich, auf der Hand, daß Quintus das Ursprüngliche bewahrt hat. —

Und haben wir nun wirklich keine Spur der „virgilischen“ Fassung außer bei Virgil und Quintus, der Fassung also, bei der das Wesentliche die Verbindung des Schlangenwunders mit der Warnung des Laokoon ist? In der Tat mußte Robert noch glauben, daß einzig bei Virgil Laokoon mit dem Rosse irgend etwas zu tun habe, und das war wirklich so merkwürdig, daß sein Schluß begreiflich ist. Aber seitdem haben wir aus der apollodorischen Epitome gelernt, daß auch sonst Laokoon vor dem Rosse warnte (5, 17). Zu welchem Behufe mag diese Dublette der alten Tradition, wonach Kassandra die Warnerin war, erfunden sein? Bei Apollodor ist, wie gesagt, die Warnung berichtet: trotzdem zieht man das Pferd in die Stadt. 'Apollon aber sendet ihnen ein Zeichen: zwei Schlangen . . fressen die Söhne des Laokoon.' Läßt sich beides vereinigen? Bethe hat es versucht: 'Bei dem Opfer (von dem Apollodor nichts sagt) gibt Apollo noch selbst die letzte Warnung, nachdem die Stimmen seiner Seher ungehört verhallt sind, durch ein Zeichen.'[1]) Ich halte das für unmöglich. Wie? Der Seher, der in Apollons Auftrag gewarnt

1) Rh. M. XLVI 517.

hat, muß nun selbst als schreckliche Warnung dienen, indem er seine Söhne durch gräßlichsten Tod verliert? Man darf fragen, welcher antike Zuschauer mußte das nicht vielmehr eben als Mißbilligung der Warnung auffassen? Und nach meiner Überzeugung konnte in der Tat, wenn der Tod der Laokoontiden nach der Warnung berichtet wurde, das *post hoc* auch nur ein *propter hoc* sein. Warum das bei Apollodor nicht steht?[1]) Eine sichere Entscheidung ist bei dem Charakter unseres Exzerpts nicht möglich; aber man beachte, wie Laokoon zuerst eingeführt wird: *Κασάνδρας δὲ λεγούσης ἔνοπλον ἐν αὐτῷ δύναμιν εἶναι, καὶ προσέτι Λαοκόωντος τοῦ μάντεως, τοῖς μὲν ἐδόκει κατακαίειν* u. s. f. Ich meine, das sieht recht dürftig eingeflickt aus; und so hat wohl Apollodor, der den Tod als *σημεῖον* nach seiner einen Quelle erzählte, aus einer andern, in der er als Strafe für die Warnung berichtet war, nur eben die Warnung aufgenommen resp. die Doppelversion seiner mythographischen Quelle schlecht und recht vereinheitlicht: das sieht seiner Art zu arbeiten ganz ähnlich.[2]) Verhält es sich so, dann können wir uns auch des Quintus mythographische Vorlage rekonstruieren: 'Laokoons Söhne wurden getötet, wie die einen sagen, weil er sich wider Apollo vergangen hatte, nach anderen, als Vorzeichen von Trojas Untergang; noch andere sagen, er habe die Aufnahme des hölzernen Rosses widerraten und sei dafür samt seinen Söhnen auf Athenas Geheiß von Drachen getötet worden, und hierdurch erschreckt hätten die Troer dem Sinon geglaubt und das Roß in die Stadt gezogen.'

4. Den Auszug des Aeneas erzählt Quintus v. 300 ff. wie folgt: Aeneas hatte tapfer gekämpft und viele getötet; als er nun die Stadt in Flammen, Menschen und Habe verderben, Weiber und Kinder fortführen sah, da verzweifelte er am Schicksal der Vaterstadt und dachte auf Rettung, wie der Steuermann, wenn das Schiff verloren ist, den kleinen Nachen besteigt. Den altersschwachen Vater tragend, den kleinen Sohn an der Hand führend, stieg er

1) Auch die Virgilerklärer haben nichts davon gewußt, sie stellen der *historia* die virgilische Fassung gegenüber. Wer die mythologische Gelehrsamkeit dieser Scholiasten kennt, wird hier keinen Schluß aus der Unkenntnis ziehen wollen.

2) Anderer Versuch zur Lösung, der mich nicht befriedigt, bei Wagner, Apollod. Epit. Vat. 233.

über die Leichen: Kypris geleitete ihn, Gatten, Sohn und Enkel vor Leid schützend (328):

τοῦ δ' ἐσσομένου ὑπὸ ποσσί
πάντῃ πῦρ ὑπόεικε· περισχίζοντο δ' ἀυτμαί
Ἡφαίστου μαλέροιο, καὶ ἔγχεα καὶ βέλε' ἀνδρῶν
πῖπτον ἐτώσια πάντα κατὰ χθονός, ὁππόσ' Ἀχαιοί
κείνῳ ἐπέρριψαν πολέμῳ ἔνι δακρυόεντι.

Da hielt Kalchas die Seinen zurück und hieß sie vom Angriff abstehen (338), denn nach Götterbeschluß werde dieser Mann am Tiber

τευξέμεν ἱερὸν ἄστυ καὶ ἐσσομένοισιν ἀγητὸν
ἀνθρώποις, αὐτὸν δὲ πολυσπερέεσσι βροτοῖσι
κοιρανέειν· ἐκ τοῦ δὲ γένος μετόπισθεν ἀνάξειν
ἄχρις ἐπ' ἀντολίην τε καὶ ἀκαμάτου δύσιν ἠοῦς·
καὶ μὰν οἱ θέμις ἐστὶ μετέμμεναι ἀθανάτοισιν,
οὕνεκα δὴ πάις ἐστὶν εὐπλοκάμου Ἀφροδίτης.

Außerdem solle man ihn verschonen, weil er statt Geld und Gut vielmehr Vater und Sohn mit sich zu retten suche, und er so als trefflicher Sohn und Vater sich zeige. Da gehorchten die Griechen und staunten ihn wie einen Gott an; er aber ging, wohin ihn die eilenden Füße trugen.

Man sieht, Quintus hat mit mäßigem Geschick zwei Fassungen der Sage vereinigt: nach der einen rettete Aphrodite die Ihren aus der brennenden Stadt, nach der anderen gewährten die Griechen aus Bewunderung für die Pietät des Aeneas ihm und den Seinen freien Abzug. Die erste hat auch Virgil benutzt, aber seinem Zwecken gemäß umgestaltet, Venus geleitet den Sohn nicht aus der Stadt hinaus, sondern nur von der Burg nach Hause[1]). Also auch hier hat Quintus das Ursprüngliche, nicht die virgilische Umformung. Dem gegenüber kann es nicht entscheidend sein, wenn den oben zitierten Versen 348 ff. bei Virgil in allerdings frappanter Weise folgende entsprechen (632):

ducente deo flammam inter et hostis
expedior, dant tela locum flammaeque recedunt.

Diese Ausmalung des gegebenen Gedankens 'durch die brennende

1) S. oben S. 53.

Stadt und die feindlichen Scharen hindurch gerettet' lag nahe genug; für das zweite hat Quintus an χ 255 sich erinnert:

οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκόντισαν ὡς ἐκέλευεν
ἱέμενοι· τὰ δὲ πάντα ἐτώσια θῆκεν Ἀθήνη.[1])

Aber auch die Weissagung des Kalchas hat man aus der Aeneis ableiten zu müssen geglaubt. Zugrunde liegt ja zweifellos die berühmte Prophezeiung des Poseidon *Υ* 307:

νῦν δὲ δὴ Αἰνείαο βίη Τρώεσσιν ἀνάξει
καὶ παίδων παῖδες, τοί κεν μετόπισθε γένωνται.

Das ist von Quintus zeitgemäß amplifiziert: er kannte die römische Gründungssage und wußte von der Apotheose des Aeneas — weitere Anhaltspunkte braucht er nicht gehabt zu haben, ja man kann mit Bestimmtheit sagen, daß er die Aeneis nicht vor Augen hatte: er läßt ja den Aeneas Rom gründen (denn wer wird bei *ἱερὸν ἄστυ καὶ ἐσσυμένοισιν ἀγητὸν ἀνθρώποις* an anderes denken?); was wir vielleicht als eine der Weissagung stilgemäße Approximativaussage fassen würden, wüßten wir nicht, daß diese Tradition wirklich bestanden und zwar bis in späte Zeit neben der offiziell römischen fortbestanden hat.[2]) Ferner weiß Quintus nichts davon, daß Anchises durch Zeus' Blitz gelähmt ist; er muß getragen werden *πολυτλήτῳ ὑπὸ γήραϊ μοχθίζων*. Daß endlich Quintus (ebensowenig wie andere Berichte, oben S. 57, 2) weder die Rettung der troischen Heiligtümer noch die Gattin des Aeneas erwähnt, wüßte ich mir als eine absichtliche Abweichung von Virgil nicht zu erklären. —

5. Die Vergleiche dieser Einzelepisoden erfordern zur Ergänzung den Vergleich der gesamten beiden Darstellungen. Hat Quintus wirklich Virgil gelesen, so ist dessen Komposition spurlos an ihm vorüber gegangen. Er macht keinen Versuch, wie Virgil, irgend welche Einheitlichkeit in die Schilderung der Persis zu bringen. Nur ein Versuch zu einer Art von Gruppierung findet sich auch bei ihm: allgemeine Schilderungen der Kämpfe und der Zerstörung (78—167 und 430—495) rahmen die Einzelepisoden ein; der eigentliche Kampf ist in diesen durch die

---

1) Vgl. auch *Υ* 344 *ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὁρῶμαι .. ἔγχος μὲν τόδε κεῖται ἐπὶ χθονός, οὐδέ τι φῶτα λεύσσω τῷ ἐφέηκα.*

2) Vgl. Wörner, Roschers Lex. I 182.

Taten des Diomedes (168—210) und Neoptolemos (213—250) vertreten, zwischen denen in nur zwei Versen die übrigen Helden der Griechen abgefunden werden; dann folgen ohne Verbindung aneinander gereiht die fünf bekanntesten Szenen der Persis (251 bis 429). Die verhältnismäßig breit ausgeführten allgemeinen Schilderungen, die in den übrigen eingelegten schwächlichen Reden zeigen auch hier wieder die Verlegenheit des Dichters um Material; und doch ging er an der, wie es scheint, von Virgil erfundenen Androgeosszene (370—401), an dem Kampf um die Burg achtlos vorüber, ließ die Verbindung von Koroibos' Fall mit Kassandras Raub, die Vereinigung von Polites' und Priamos' Tod zu einem effektvollen Ganzen achtlos bei Seite? Merkwürdige Enthaltsamkeit eines Kompilators, der sein Gut sonst nimmt wo er es findet.

6. Bei Virgil (I 50 ff.) begibt sich Juno, als sie die troische Flotte durch ein Wetter vernichten will, nach Aeolia, dem Heim der Winde. Diese hat Juppiter, da sie sonst in ihrem Ungestüm Meer und Länder mit sich reißen würden, in dunkle Höhlen eingeschlossen, einen gewaltigen Berg über sie getürmt und ihnen Aeolus zum König gegeben, der dort auf hoher Burg thront und die Wütenden beherrscht. Auf Junos Bitte stößt er mit der Lanze in den Berg und sogleich brausen sämtliche Winde hervor und stürzen sich auf Meer und Land.

Bei Quintus (XIV 466 ff.) sendet Athena, als sie die Argeier durch ein verderbliches Unwetter strafen will, Iris zu Aiolos nach Aiolia, wo die Höhlen der brausenden Winde sind, von rauhen Felsen rings umschlossen, und dicht dabei das Haus des Aiolos. Darin trifft sie ihn mit der Gattin und ihren zwölf Kindern; auf ihre Bitte geht er hinaus, zerreißt den hohen Berg durch einen Schlag seines Dreizacks; die Winde stürzen heraus und kaum daß sie seinen Auftrag vernommen haben, jagen sie über das Meer zu den kapherischen Klippen.

Ein Zusammenhang zwischen diesen beiden Darstellungen ist unleugbar; also hat entweder Quintus Virgil benutzt, oder beide gehen auf eine gemeinsame Quelle zurück: diese zweite Möglichkeit läßt sich, glaube ich, zur Gewißheit erheben.

Die Erfindung, die bei Quintus vorliegt, ist sichtlich aus homerischen Vorstellungen entwickelt und steht ihnen noch in vielem nahe. Nach der Erzählung des Odysseus (κ 1 ff.) wohnt

auf der Insel Aiolia, die rings von erzener Mauer umgeben aufragt wie ein glatter Fels, Aiolos, ein Freund der unsterblichen Götter, mit seiner Gattin und ihren zwölf Kindern; Zeus hat ihn zum Verwalter der Winde gemacht, zu erregen und zu beruhigen welchen er wolle. Das ist genau das Bild, das Quintus vorschwebt — nur ein Neues kommt bei ihm hinzu. Das Märchen der Odyssee kümmert sich nicht darum, wie Aiolos die Winde hüte; möglich, daß die erzene Mauer sie festhält, möglich auch, daß der Schlauch, den dann Odysseus mitbekommt, ihr gewohnter Aufbewahrungsort ist. Diesen Schlauch hat bereits die Ästhetik des Altertums gar zu wenig erhaben gefunden[1]), vermutlich auch zu wenig anschaulich. Aber man wußte ja sonst davon, daß die Winde in Höhlen hausen[2]): so lag es gewiß nahe, diese Höhlen nach Aiolia zu versetzen und sie, da sie doch verschlossen sein müssen, in eines Berges Schlund zu verlegen; um die Winde allesamt herauszulassen, muß Aiolos den Berg zerreißen und bekommt dazu, wie der Erderschütterer Poseidon, einen Dreizack.[3]) Damit war die Situation gegeben; die Handlung, Entsendung der Iris zu den Winden, stammt aus dem Ψ der Ilias (198).

Bei Virgil sind die Vorstellungen von den Winden sowohl wie von Aeolus in eigentümlicher Weise weiter entwickelt. Es kommt ihm aus künstlerischen Rücksichten, die später behandelt werden sollen, darauf an, die Aufmerksamkeit des Hörers von vornherein für die Winde zu erregen, deshalb verweilt er einleitend länger bei ihrer Schilderung; er will ferner, da nachher das Unwetter übernatürlich gewaltig erscheinen soll, von vornherein den Hörer darauf vorbereiten, was eine zügellose Entfesselung der Winde bedeutet; er will endlich, da er für die Szene mit Neptun die Winde als Personen braucht, von vornherein die Vorstellung persönlicher Mächte erwecken. Er schildert sie als Gefangene, die in Kerker und Banden gehalten werden müssen, um nicht das Weltall zu zerstören; die in wütender Em-

---

1) *Περὶ ὕψους* IX 14.

2) *Τηλεπόροις δ' ἐν ἄντροις τράφη θυέλλαισιν ἐν πατρῴαις Βορέας* Soph. Antig. 983; *ἑπτάμυχον Βορέαο παρὰ σπέος* Kallim. Del. 65.

3) Diesen Dreizack und seine Bestimmung kennt auch Lucan: *si rursus tellus pulsu laxata tridentis Aeolii tumidis inmittat fluctibus eurum* II 456; es wäre ein merkwürdiger Zufall, wenn er ihn aus eigner Initiative an Stelle der virgilischen Lanze gesetzt hätte.

pörung gegen ihr Gefängnis toben; die, sobald eine Spalte sich öffnet, heraustoben ohne eines Auftrags zu bedürfen und sich mit furchtbarem Ungestüm auf Land und Meer stürzen. Entsprechend dieser Steigerung ins Großartige und dieser Umformung ins Persönliche ist die Rolle des Aeolus gestaltet: er ist nicht mehr einfach der 'Freund der Unsterblichen', der Verwalter der Winde, sondern Herrscher und Kerkermeister, von Juppiter, der als Vorsehung die Naturkräfte in Schranken halten muß, zu diesem verantwortungsvollen Amte bestellt; als König bewohnt er nicht einfach ein 'Haus' wie bei Homer und Quintus, sondern sitzt auf hoher Burg und führt das Szepter als Zeichen seiner Würde; von dem gemütlichen Familienleben ist nicht mehr die Rede, vielmehr ist er als Hagestolz gedacht, wie Junos Anerbieten einer schönen Gattin *liberum procreandorum causa* zeigt; seine Waffe ist nicht der märchenhaft göttliche Dreizack, sondern die heroische Lanze.

Hätte Quintus aus dieser Schilderung die seine abgezogen, so hätte er mit feinstem poetischen Takte eine Rückbildung zum Homerisch-Naiven geleistet, ohne sich auch nur in einem Zuge von der Tendenz seines Vorbildes zur Steigerung ins Heroische, Grandios-Erhabene verführen zu lassen. Wer ihn kennt, wird ihm schwerlich eine solche Leistung zutrauen; wer Virgil kennt, wird empfinden, wie ganz auf dem Wege seiner Kunst der Umbildungsprozeß liegt, den wir so festzustellen vermögen.[1])

Der Vergleich der Schilderungen des Seesturms, die bei Quintus und Virgil auf die Aeolusszene folgen, bestätigt dies Resultat und führt uns der gemeinsamen Quelle einen Schritt näher. Das Verhältnis der beiden zu Homer ist hier vertauscht. Virgil will keine Beschreibung, sondern eine Erzählung geben,

1) Bezeichnende Übereinstimmungen in Einzelheiten finden sich bei Virgil und Quintus nicht. Bei der Schilderung des Windberges legt Quintus das Gewicht auf die akustische Vorstellung: *ἔνθ' ἄνεμοι κελαδεινὰ δυσηχέες ηὐλίζοντο ἐν κενεῷ κευθμῶνι· περίαχε δ' αἰὲν ἰωὴ βρυχομένη ἀλεγεινά*, Virgil auf das Ethos der personifizierten Winde: *vasto rex Aeolus antro luctantis ventos tempestatesque sonoras imperio premit ac vinclis et carcere frenat; illi indignantes magno cum murmure montis circum claustra fremunt.* Eine Anregung zu seiner Gestaltung des Aeolus konnte Virgil aus einem Worte des Apollonios schöpfen: bei diesem sendet Hera die Iris an Aiolos ὅστ' *ἀνέμοις αἰθρηγενέεσσιν ἀνάσσει* (IV 762) und heißt ihn die Winde außer Zephyr zurückhalten (*ἀνέμων ἄικας ἐρύξειν* 818, vgl. ε 383).

beschränkt also die allgemeine Schilderung des Unwetters und der Not der Schiffe — wie er auch vorher (34 f.) nur zwei Verse an die Schilderung der glücklichen Fahrt gewendet hatte — und erzählt, wie das Verderben fortschreitet und sich steigert; in den Einzelheiten lehnt er sich so viel wie irgend möglich an das Vorbild aller solcher Erzählungen an, Homer, aus dessen einschlägigen Schilderungen er die seine kombiniert[1]); vor allem ist der Sturm in ε nachgeahmt, bei dem die Situation ja die größte Verwandtschaft mit der hiesigen hat; auch Apollonios hat einzelne Züge geliefert. Es sind, abgesehen von den durch die Örtlichkeit und die Personen gegebenen Einzelheiten, nur zwei Verse, denen in jenen Epen nichts entspricht, 106 f.:

hi summo in fluctu pendent, his unda dehiscens
terram inter fluctus aperit; furit aestus harenis.

Gerade diese Verse aber finden auffällig nahe Entsprechung in der Sturmschilderung des Quintus, 492 ff.:

νέας ἄλλοτε μέν που
ὑψηλὸν φέρε κῦμα δι' ἠέρος, ἄλλοτε δ' αὖτε
οἷα κατὰ κρημνοῖο κυλινδομένας φορέεσκε
βυσσὸν ἐς ἠερόεντα· βίη δέ τις ἄσχετος αἰεὶ
ψάμμον ἀναζείεσκε διοιγομένοιο κλύδωνος.

Virgil zeichnet sich durch energische Kürze aus; der Inhalt beider Stellen deckt sich vollkommen, und wenn die Einzelheiten für sich auch nicht gerade absonderlich sind[2]), spricht doch die gleiche Verbindung für einen Zusammenhang. Quintus geht im übrigen ganz andere Wege als Virgil; wie er die Abfahrt der Griechen und den ersten glücklichen Teil der Fahrt ausführlich beschrieben hat (370—418), so verweilt er auch lange bei der allgemeinen Schilderung des Unwetters und der Not der Schiffe (488—529), um dann ebenso ausführlich den Schiffbruch und Tod des Aias zu beschreiben (530—589) und schließlich noch einmal zu dem

---

1) 85 f. ∼ ε 295 f.; 87 ∼ κ 122; 88 f. ∼ ε 298 f.; 90 ∼ μ 415; 91 ∼ ε 305, *O* 628; Apollon. II 580; 92—101 ∼ ε 297, 306—310; 102 ∼ ε 313; 103 ∼ *O* 627; 105 ∼ Apollon. II 588; über 106 f. s. oben; 113 ff. ∼ μ 411 ff.; 118 f. ∼ μ 67 f.

2) *furit aestus harenis* findet sich z. B. bei Sophokles Antig. 585 *πόντιον οἶδμα . . κυλίνδει βυσσόθεν κελαινὰν θῖνα*, dazu Virg. georg. III 240 *ima exaestuat unda verticibus nigramque alte subvectat harenam.*

Unglück der übrigen zurückzukehren (590—610), das durch Nauplios' Rache vollendet wird (611—628). Hier sind wir meilenweit von altepischer Einfachheit entfernt; fast geflissentlich scheint jede Erinnerung an die allbekannten Verse der Odyssee vermieden, wir haben eine ἔκφρασις im besten Stile der hellenistisch-römischen Poesie vor uns. Es versteht sich ganz von selbst, daß Quintus hier nicht selbständig kurze mythographische Notizen amplifiziert hat, sondern einer reichausgeführten älteren poetischen Schilderung sich anschließt: das wird bestätigt durch den Vergleich von Senecas Schilderung desselben Seesturms im Agamemnon, die trotz großer Verschiedenheiten — Seneca pflegt ja nicht einfach zu übersetzen — doch so viele charakteristische Einzelheiten mit Quintus gemein hat, daß man eine letzte gemeinsame Quelle noch durchschimmern sieht.[1]) Es spricht nicht das geringste dafür, daß Quintus jene einzigen oben zitierten Verse aus Virgil entlehnt hat. Wir haben vielmehr den Schluß zu ziehen, daß ein und dieselbe Schilderung der unglücklichen Rückfahrt von Troja beiden vorlag und Quintus sie im wesentlichen übernahm, nur wohl noch amplifizierte; daß Virgil daraus die Anregung zu seiner Aeolusszene schöpfte, in der Sturmschilderung aber nur einen einzelnen Zug entlehnte, während er hier im übrigen von hellenistischer malender Fülle zu episch erzählender Einfachheit zurückkehrte. Wer jener gemeinsame Autor war, vermag ich nicht zu sagen; es genügt, daran zu erinnern, daß mehr als ein berühmter Dichter sich gerade an diesem Stoffe versucht hatte.[2]) Virgil aber hat, wie er

1) Darauf hat bereits Liedloff (de tempestatis .. descriptionibus quae apud poetas Romanos saec. I. p. Chr. leguntur, Diss. Lips. 1884, 17, 1) hingewiesen und Einzelheiten aus der Schilderung der ruhigen Fahrt angeführt; aus der ἔκφρασις des Seesturms vergleiche man *undasque miscent imber et fluctus suas* θαλάσσης καὶ Διὸς ὕδωρ μισγόμενον, *ipsa se classis premit et prora prorae nocuit et lateri latus* αἱ γάρ ῥα συνωχαδὸν ἀλλήλῃσιν αἰὲν ἐπερρήγνυντο, *nil ratio et usus audet .. remus effugit manus* οἱ δ' ἄρ' ἀμηχανίῃ βεβολημένοι οὔτ' ἐπ' ἐρετμῷ χεῖρα βαλεῖν ἐδύναντο τεθηπότες, *terraque et igne victus et pelago iacet* γαίῃ ὁμῶς δμηθέντα καὶ ἀτρυγέτῳ ἐνὶ πόντῳ.

2) S. Liedloff a. a. O. 4; ganz zufällig hören wir (Athen. VIII 338 a), daß die Schilderung dieses Sturms in des Timotheos Nauplios berühmt war. Ich füge hinzu Philetas, bei dem Odysseus dem Aiolos erzählte τὰ περὶ Τροίης ἅλωσιν καὶ ὃν τρόπον αὐτοῖς ἐσκεδάσθησαν αἱ νῆες κομιζομένοις ἀπὸ τῆς Ἰλίου (Parthen. 2), und Kallimachos, bei dem die Geschichte im ersten Buche der Αἴτια stand (schol. *N* 66). Man denke auch an das Ausstattungsstück Nauplios auf Herons Automatentheater.

das sonst durch Vergleiche zu tun liebt[1]), auf seine Vorlage selbst hingewiesen, indem er v. 39—45 der Rede Junos eine über den nächstliegenden Zweck hinaus eingehende Schilderung von Aias' Untergang einfügte.

II.

Über Tryphiodor kann ich mich erheblich kürzer fassen. Über einen wichtigen Punkt, die Teilnahme der Götter an der Zerstörung Trojas, ist bereits oben S. 50ff. gesprochen und gezeigt, daß Virgil hier nicht die Quelle sein kann. Ein anderer Punkt ist von anderer Seite erledigt: das Motiv, daß Helena mit der Fackel die Griechen ruft, welches unter den uns bekannten Berichterstattern der Iliupersis nur Tryphiodor (512—521) mit Virgil gemein hat (VI 518), ist doch nicht, wie man danach glauben konnte, Virgils Erfindung, sondern stammt aus griechischer Dichtung[2]), vielleicht schon aus Stesichoros.[3]) Wenn man das weiß, wird man auch unschwer in Virgils Bericht eine Weiterbildung der einfachen Darstellung Tryphiodors erkennen: um unauffällig die ungeheure Fackel auf der Burghöhe erheben zu können, erregt Helena die Troerinnen zu bacchantischem Chortanz, dem sie als Führerin mit der Fackel, mänadengleich, voranschreitet. Man sieht, dahinter steckt die Frage: wie konnte Helena unbemerkt oder unauffällig in der Stadt das Fackelzeichen geben? Die ältere Fassung, wonach Sinon außerhalb der Stadt, vom Grabhügel des Achilles aus, den Feuerbrand erhob, bedurfte besonderer Motivierung nicht.

Es bleibt nur noch die Sinonszene: und hier finden sich Ähnlichkeiten, die auf den ersten Blick befremden können. Ganz anders freilich als bei Virgil führt sich Sinon ein: nackt und von Geißelhieben zerfleischt, wirft er sich Priamos zu Füßen; so haben ihn, gibt er vor, die eignen Landsleute zugerichtet, weil er nicht wie sie fliehen wollte, sondern zum Bleiben aufforderte; dann ließen sie ihn im Feindesland allein zurück. Nun warnt er Pri-

---

1) Ehwald Philol. LIII 729.

2) Das lehrte der Hinweis Schneidewins auf Hippolytos Refutat. p. 252 Duncker und Epiphanius adv. haer. XXI vol. II p. 9 Dind., an den Knaack zu rechter Zeit wieder erinnert hat: Rhein. Mus. XLVIII 632.

3) Immisch Rhein. Mus. LII 127.

amos, den *Ζεὺς ἱκέσιος* zu kränken: wenn er durch Troer Hand falle, werde das den Argivern eine Freude sein.[1]) Priamos beruhigt ihn:

> *ξεῖνε, σὲ μὲν Τρώεσσι μεμιγμένον οὐκέτ' ἔοικε*
> *τάρβος ἔχειν· ἔφυγες γὰρ ἀνάρσιον ὕβριν Ἀχαιῶν.*
> *αἰεὶ δ' ἡμέτερος φίλος ἔσσεαι, οὐδέ σε πάτρης*
> *οὐδὲ πολυκτεάνων θαλάμων γλυκὺς ἵμερος αἱρεῖ* —

dann fragt er ihn nach Name und Herkunft, sowie nach der Bedeutung des Rosses. Das erinnert freilich stark an Priamos bei Virgil:

> *quisquis es, amissos hinc iam obliviscere Graios,*
> *noster eris; mihique haec edissere vera roganti*

u. s. f. Aber führt bei Tryphiodor irgend etwas darauf hin, seine Fassung als sekundäre Umgestaltung der virgilischen anzusehen? Wie einfach und natürlich ist bei ihm die Entwickelung: Sinon widerriet die Abfahrt — damit setzt er sich freiwillig den Troern gegenüber ins Unrecht und erweckt ihren Glauben an seine weiteren Angaben —; da mißhandelten ihn die Landsleute und ließen ihn — mit grausamem Hohne, da ers ja nicht anders wolle — in Feindesland zurück; als Mißhandelter wendet er sich an die Feinde um Schutz — das alte Motiv des verräterischen Überläufers, Zopyros u. s. f. — und nimmt das Recht des Schutzflehenden in Anspruch: Priamos gewährt ihm dies Recht und nimmt ihn in die Gemeinschaft der Troer auf. Bei Virgil ist diese Aufnahme Sinons, der ja Gefangener, nicht Schutzflehender ist, schwächer motiviert durch das Mitleid des Priamos mit Sinon, der eben darum unmittelbar vorher über den Verlust seiner alten Heimat klagen muß (137 ff.): das Verdienst der Troer ist so freilich noch größer — und das lag ja in Virgils Absicht —, aber dem Ursprünglichen näher scheint gewiß die Fassung Tryphiodors zu liegen.

---

1) *χάρμα γὰρ Ἀργείοισι γενήσομαι,* homerisch *χάρμα* = Schadenfreude; dann werden nämlich die Troer ihren Frevel büßen müssen. Das liegt weit ab von Virgils *iamdudum sumite poenas: hoc Ithacus velit et magno mercentur Atridae,* weil nämlich deren böse Absicht dann durch Feindeshand ausgeführt wird.

Sinon verrät über das Roß nun folgendes:

εἰ μὲν γάρ μιν ἐᾶτε μένειν αὐτοῦ ἐνὶ χώρῃ,
Τροίην θέσφατόν ἐστιν ἑλεῖν πόλιν ἔγχος Ἀχαιῶν·
εἰ δέ μιν ἁγνὸν ἄγαλμα λάβῃ νηοῖσιν Ἀθήνη,
φεύξονται προφυγόντες ἀνηνύστοις ἐπ' ἀέθλοις.

Da haben wir also die virgilische Alternative, die wir bei Quintus vermißten; aber bei Virgil sind alle Motive weiter entwickelt, gesteigert; man empfindet, wie er sich bemüht, die Einbringung des Rosses den Troern dringender ans Herz zu legen: das Roß ist der Ersatz für das geraubte Palladion und wird wie dieses die Stadt schützen; der *πόλεμος παλίνορσος Ἀχαιῶν* (282), der bei Tryphiodor nur gefürchtet wird, steht bei Virgil wirklich vor der Tür: sobald die Griechen in der Heimat die Götter versöhnt haben, werden sie zurückkehren; die Verheißung, daß die Griechen abermals zurückgeschlagen werden sollen, wird dahin gesteigert, daß die Nachkommen der Troer ihrerseits Griechenland mit Krieg heimsuchen werden; bei Tryphiodor endlich heißt es nur: 'wenn ihr das Roß hier stehen laßt', bei Virgil: 'wenn ihr es verletzten solltet': das ist durch Laokoon bereits geschehen und um so dringender soll es erscheinen, dies wieder gut zu machen und das Roß in die Stadt zu ziehen. Alles, meine ich, führt darauf, in Tryphiodors Fassung nicht eine vereinfachende Reduktion der virgilischen, sondern eine Wiedergabe der ursprünglichen zu sehen, in Virgils Fassung nicht originale Erfindung, sondern steigernde Ausgestaltung. Und recht überlegt ist es doch von vornherein sehr wenig wahrscheinlich, daß erst Virgil jene Alternative erfunden haben sollte; wenn sie in unseren dürftigen mythographischen Exzerpten sich nicht findet und auch Quintus sie in seiner mythographischen Vorlage nicht fand, so wird niemand daraus den Schluß ziehen wollen, daß sie vor Virgil nicht existierte: jene Erfahrung mit der Geschichte von Helenas Fackelzeichen kann, wenn nötig, als Warnung vor solchen Schlüssen dienen.

Im übrigen sucht man bei Tryphiodor vergebens nach Anklängen an Virgil, die nicht zum Gemeingut der Überlieferung gehörten; nichts von dem, was an Einzelerfindung, Motivierung, Ethos und Komposition mit Wahrscheinlichkeit als virgilisches Eigentum in Anspruch genommen werden kann, hat bei Tryphiodor

eine Spur hinterlassen. Seine künstlerische Tendenz, der virgilischen diametral entgegengesetzt, ist nicht dramatisch-pathetischer Art, und wenn er Virgil kannte, hat er ihn sicher nicht geliebt; auch geht er auf nichts weniger aus, als auf encyklopädische Vollständigkeit; für das, was seine Freude war und was er konnte, den großen Stoff mit anmutigen und interessanten Arabesken, originellem Zierat auszustatten, genügte ihm als Unterlage vollauf, was wir als leichtzugängliches Gut der Überlieferung im Besitze der Gebildeten seiner Zeit voraussetzen dürfen.

Zweites Kapitel.

Die Irrfahrten des Aeneas.

Daß an künstlerischem Wert das dritte Buch der Aeneis hinter dem zweiten erheblich zurücksteht, ist oft empfunden und ausgesprochen worden. Der Grund kann nicht nur sein, daß dort ein großes Ereignis, hier eine lockere Folge von Abenteuern berichtet wird; diese Eigenschaft teilt das Gedicht mit den Apologen der Odyssee, denen doch deshalb niemand minderen poetischen Wert zusprechen wird. Aber gerade dieser sehr nahe liegende Vergleich ist für die virgilische Erzählung verhängnisvoll. Ja man glaubt zu fühlen, daß der Dichter nirgends mit geringerer Freude und Selbstvertrauen sich in den Wettstreit mit Homer eingelassen hat; eben deshalb mag er die Arbeit an diesem Buche immer wieder hinausgeschoben haben: es ist, wie wir sehen werden, unter den chronologisch letzten der Aeneis. Wenn bei der Iliupersis die Fülle des vorhandenen poetischen Materials dem Dichter ein unschätzbarer Vorzug erschien, so sah er sich hier in der gerade entgegengesetzten Lage: er hatte, so viel wir wissen, keine einzige poetische Vorlage. An tatsächlichem Stoff fehlte es ja nicht; aber dieser Stoff war nicht gewachsene Sage, sondern künstliche Geschichtsklitterung; die Gewährsmänner nicht Poeten, sondern Antiquare; das Ganze von trostloser Einförmigkeit. Wir sind über die Gestalt der Überlieferung, die Virgil zu Gebote stand, leidlich gut unterrichtet, denn dieselbe liegt ganz offenbar auch der Darstellung des Dionysios (I 48 ff.) zu grunde; wir können also den Versuch wagen uns den Gang der poetischen Umformung zu vergegenwärtigen, die Virgil mit diesem spröden Stoffe vorgenommen hat, um daraus ein Kunstwerk zu bilden.

1.

Der Historiker, der die zahlreichen Traditionen über Ansiedelungen, Kult- und Tempelgründungen des Aeneas an den

Mittelmeerküsten zuerst in eine zusammenhängende Erzählung brachte, mußte um eine Motivierung der häufigen Fahrtunterbrechungen, der wiederholten Stadtgründungen verlegen sein. Er hat für jene, wie Dionys lehrt, wesentlich zwei Motive verwendet: Aeneas verweilt entweder, um alte Beziehungen wieder anzuknüpfen — so in Delos (c. 50), Arkadien, Zakynth —, oder widrige Winde nötigen ihn zu Aufenthalt oder Umweg (49, 3 *παρ' οἷς διατριβὴν ἀπλοίας ἕνεκεν ἐποιήσαντο*): so wartet er in Thrakien die gute Jahreszeit ab (49, 4), bleibt notgedrungen längere Zeit in Zakynth (50, 3), wird zur Umschiffung Siziliens gezwungen (52, 1). Die Stadtgründung in Thrakien (49, 4) erfolgt, um den zur Weiterfahrt Unlustigen eine sichere Stätte zu bereiten, desgleichen in Sizilien (52, 4), nach anderen hier, weil die durch den Schiffsbrand verkleinerte Flotte nicht alle Troer weiterzubefördern im Stande war. Die Richtung der Fahrt, westwärts, ist entweder schon in der alten Heimat durch die erythräische Sibylle oder erst durch das Orakel in Dodona gegeben; das Ende soll an dem Tischprodigium erkannt werden (55, 4). Was nicht in diese westliche Fahrtrichtung paßt, wird von Dionys entweder, wie die kretische Episode, ganz bei Seite gelassen oder in der genannten Weise erklärt.

In dieser Erzählung liegt also die Einheit lediglich in der Fahrtrichtung; alle Einzelepisoden sind nur zufällige, willkommene oder unwillkommene Unterbrechungen, Verzögerungen der schließlichen Ankunft, die unter sich in keinem Zusammenhang stehen und beliebig vermindert oder vermehrt werden könnten, ohne den eigentlichen Gang der Handlung zu beeinträchtigen. Der Handlung innere Einheit, den Bestandteilen Notwendigkeit zu verleihen war die erste Aufgabe, vor die sich Virgil gestellt sah; eine lose Folge von Landungen und Gründungen, freundlichen Begegnungen und *ἄπλοιαι* war für ihn kein *ἕν*, keiner poetischen Darstellung würdig noch fähig. Virgil machte zum leitenden Faden die allmähliche, stufenweis fortschreitende Aufhellung des Fahrtzieles.[1]) Diese Aufhellung vollzieht sich in fünf Etappen: 1. Aeneas verläßt die alte Heimat auf Augurien hin, die ihn in der Fremde eine neue Heimat sich suchen heißen. 2. Er erhält in Delos das Orakel mit der Hindeutung auf die *antiqua mater*,

1) Vgl. auch Sabbadini, Studi critici sulla Eneide (Lonigo 1889) 107.

3. erfährt in Kreta durch die Penaten, daß damit Italien gemeint sei, 4. erhält auf den Strophaden von Celaeno die Prophezeiung des Tischprodigiums, 5. in Buthrotum von Helenus die Verweisung auf die Westküste Italiens und die Prophezeiung des Sauprodigiums, zugleich die Mahnung, sich weitere Weisungen über die Zukunft von der cumäischen Sibylle zu erbitten. Damit ist denn der Ort der Neugründung so deutlich bezeichnet wie es ohne wirkliche Nennung eines eindeutigen Ortsnamens möglich war, und Aeneas würde nun auf dem von Helenus vorgeschriebenen Wege sein Ziel ohne weiteren Irrtum oder Irrfahrt erreichen — wenn nicht unmittelbar vor der ihm bestimmten Küste der Zorn der Juno ein neues Hindernis bereitete, in dem sich nun die beiden aus Dionys bekannten Motive verbinden: der widrige Wind und die verführerische Gastlichkeit. Die einzelnen Bestandteile dieser Entwicklung waren meist in der Überlieferung bereits gegeben oder wenigstens vorbereitet: Orakel in der troischen Heimat, die beiden Prodigien, die Sibylle, das Zusammentreffen mit Helenus in Verbindung mit dem dodonäischen Orakel, die Wahrsagung der Penaten; virgilisch ist die Einreihung in eine fortschreitende Entwicklung, vor allem aber das Motiv der allmählichen Aufhellung des Fatums, und die überragende Rolle, die Apollo hierbei zufällt. In beidem hat Virgil Anregungen benutzt, die ihm griechische Gründungslegenden gaben.

Apollo wird in den vorvirgilischen und von Virgil unabhängigen späteren Berichten über Aeneas' Irrfahrten nicht genannt; er wirkt bei der Führung der Troer nur indirekt mit, insofern die Sibylle seine Prophetin ist. Daneben gab es eine von Varro erwähnte Tradition, nach der Venus durch ihr Gestirn die Fahrt geleitet habe (Serv. zu II 801). Bei Virgil ist dies bei Seite gelassen, Apollo dagegen mit großem Nachdruck in den Mittelpunkt gestellt. Nicht nur, daß hervorgehoben wird, wie er es ist, der die cumäische Sibylle inspiriert — an ihn richtet Aeneas VI 56 sein Gebet um Orakel; wie der Gott von seiner Priesterin Besitz ergreift, wird ebd. 77 ff. eingehend geschildert —; Aeneas ist in Delos gewürdigt, die eigene Stimme Apollos zu vernehmen; in Apollos Auftrag reden die Penaten (III 155); von Apollo hat die Harpyie ihr Wissen (251); in Apollos Tempel hört er des Gottes Priester Helenus, der ihn auch für die Zukunft auf Apollos Beistand verweist (395). Den entscheidenden

Anstoß zu dieser Hervorhebung der von Apollo geleisteten Dienste mag Augustus' Vorliebe für diesen Hausgott des Julischen Geschlechts gegeben haben; die Anregung stammt, wie gesagt, von griechischen Gründungssagen. Es ist bekannt, welche Rolle bei der Aussendung von Kolonien Apollo, speziell sein delphisches Orakel, gespielt hat[1]); deutlicher noch als die nicht wenigen uns erhaltenen Berichte über die Befragung des Orakels spricht die große Zahl der Pflanzstädte, die den Namen Apollonia tragen. Insonderheit waren es zwei der wichtigsten Städte der italischen Westküste, deren Ansiedler von Apollo geleitet worden waren: Rhegion[2]) und Cumä.[3]) Virgil stellt also die *ἀποικία* des Aeneas als dritte daneben.

Auch die anfängliche Unklarheit des Orakels und seine allmähliche Aufhellung entspringt griechischem Vorstellungskreise. Von den mir bekannten Gründungslegenden weist verwandte Züge vor allem die von Kyrene auf (Herod. IV 150). Der König von Thera erhält in Delphi die Weisung von der Pythia, eine Kolonie in Libyen zu gründen; er weiß aber nicht, wo Libyen ist, und unterläßt also die Aussendung. Da bricht eine große Dürre über Thera herein (analog dem Mißwachs, der die Troer in Kreta heimsucht), und das Orakel, um Hilfe befragt, verweist von neuem auf Libyen. So entschließen sie sich, den Versuch zu wagen, und werden von einem Kreter namens Korobios, der ihnen das unbekannte Libyen zu zeigen verspricht, nach der Insel Platea geführt, die Libyen gegenüber liegt. Diese besiedeln sie, aber ohne glücklichen Erfolg. Und wieder hören sie von der Pythia, noch seien sie nicht in Libyen. Da setzen sie denn endlich ans Festland über.[4]) — Wie hier die Dürre die Theraeer an ihre Aufgabe mahnt, so ist auch sonst häufig Dürre und Unfruchtbarkeit der Anlaß zur Kolonieentsendung oder das Zeichen, daß die Absicht des Gottes mit der Besiedelung nicht erfüllt ist: auf eine *ἀφορία* in Chalkis

---

1) S. Roscher, Apollo u. Mars 82 ff. Mythol. Lex. I 440 f.

2) Strabo VI 257.

3) Das spricht deutlich aus Statius silv. IV 8, 47 *tu, ductor populi longe migrantis, Apollo.*

4) Eine ähnliche Vorstellung scheint bei Euripides Helena 145 zu grunde zu liegen, wo Teukros von der Seherin Theonoe erfahren will *ὅπῃ νεὼς στείλαιμ' ἂν οὔριον πτερὸν εἰς γῆν ἐναλίαν Κύπρον, οὗ μ' ἐθέσπισεν οἰκεῖν Ἀπόλλων.*

geht die Gründung von Rhegion zurück (Strab. VI 257); *μεγάλων αὐχμῶν γενομένων* verlassen die Aenianen auf des Orakels Geheiß das erst kürzlich besiedelte Kirrha (Plut. qu. Gr. 26).

Was endlich die beiden das Ziel der Fahrt bezeichnenden Prodigien anlangt, so konnte Virgil einfach der Tradition folgen. Angenommen selbst, daß hier einheimische Legenden zu grunde liegen, so rührt doch die Verbindung mit Aeneas zweifellos von griechischen Historikern her, die ihrerseits nach der Analogie griechischer Gründungssagen dichteten: ich erinnere, um nur ein paar Beispiele anzuführen, an die Tyrrhenerkinder aus Brauron, die sich da festsetzen sollten, wo sie ihre Göttin und ihre Anker verlieren würden (Plut. virt. mul. 244 e), oder an den Lakedämonier Phalanthos, dem das delphische Orakel einen festen Wohnsitz dann verhieß, wenn er *ὑπὸ αἴϑρᾳ* Regen spüren würde (Paus. X 10, 6), wobei der Doppelsinn von *Αἴϑρα* — als Eigenname und als 'heiterer Himmel' — ganz dem der *mensae* entspricht; noch häufiger sind bekanntlich die Fälle, wo ein Tier, wie hier die Sau, den Ort der Neugründung anzeigt.

Also eine einheitliche *Ῥώμης κτίσις* ist bei Virgil die Geschichte von Aeneas' Irrfahrten geworden, griechischen Gründungslegenden angeglichen, aber alle Motive dieser Legenden so vollzählig in sich vereinigend, wie das kaum bei einer jener echten oder nachgemachten Legenden der Fall gewesen sein wird.

2.

Der Gedanke, die Irrfahrten des Aeneas in die geschilderte feste Form zu fassen, ist Virgil erst gekommen, als ein großer Teil der Aeneis in der uns vorliegenden Form bereits geschrieben war.[1]) Es verlohnt sich hierbei zu verweilen, da der Fall über

1) Das hat Schüler Quaestiones Vergilianae (Diss. Greifsw. 1883) 8 ff. richtig gesagt, wenn auch nicht ausreichend bewiesen; vorher hatten Conrads (Quaest. Virgil., Trier 1863) und Georgii (Über das dritte Buch der Aeneide, in: Festschrift zur 4. Säkularfeier d. Univ. Tübingen, Stuttg. 1877 65 ff.) umgekehrt das Buch an den Anfang gesetzt; Kroll (a. a. O. [oben S. 63] 157 ff.) stimmt ihnen jetzt zu. Sabbadini, der früher (Studi critici 105 ff.) Schülers Ansicht war, hat diese jetzt (Il primitivo disegno dell' Eneide 30 ff.) dahin modifiziert, daß III ganz zu Anfang und zwar in einfach erzählender Form geschrieben, in einem späteren Stadium aber umgearbeitet und dem Aeneas in den Mund gelegt worden sei; ich brauche dem, was jetzt Helm (Burs. Jahresber. CXIII, 1902, 50) gegen diese Hypothese gesagt

Virgils Arbeitsweise wertvolle Aufschlüsse gibt. Sehen wir zunächst, was abgesehen von III über den Plan der Fahrt und die Kenntnis ihres Zieles verlautet.

Nach II 781 hat Aeneas noch in Troja von Creusa gehört, daß er in das 'hesperische Land' kommen wird, 'wo durch reiche Fluren mit sanftem Strom der lydische Thybris fließt'.

Nach IV 345 hat der 'gryneische Apollo und lykische Orakelsprüche' ihm anbefohlen nach Italien sich zu begeben.

Nach I 382 ist er auf grund der ihm gewordenen Orakel in See gegangen, wobei ihm 'die göttliche Mutter den Weg wies'.

Nach I 205 und 554, IV 432, V 731 und VI 67 kennen die Troer Latium als Ziel ihrer Fahrt, V 83 spricht Aeneas, wie dann VI 87 die Sibylle vom Thybris.

Als Virgil I, II, IV—VI schrieb, hat ihm also die Vorstellung vorgeschwebt, daß dem Aeneas der Name des Landes wie seines Stromes während der Fahrt bekannt ist, und nach den Angaben von II und IV, denen in den übrigen genannten Büchern nichts widerspricht, ist ihm diese Kenntnis bereits vor der Abfahrt geworden. Welche Rolle Virgil hierbei den beiden Prodigien zuteilen wollte, bleibt fraglich: es ist sehr wohl denkbar, daß ihm darüber noch nichts feststand; andererseits scheint aus V 82

non licuit finis Italos fataliaque arva
nec tecum Ausonium, quicumque est, quaerere Thybrim

hervorzugehen, daß Virgil wenigstens vorübergehend daran dachte, sich des oben aus griechischen Gründungssagen erwähnten Motivs zu bedienen, wonach zwar der Name des Bestimmungsortes, nicht aber seine Lage bekannt ist[1]): dann konnte eines oder beide Prodigien dazu dienen, das erreichte Ziel erkennen zu lassen.

---

hat, nichts hinzuzufügen. Im übrigen hoffe ich durch die Darlegung meiner eigenen Ansicht ausdrücklicher Polemik gegen andere enthoben zu sein.

1) Erwähnenswert ist, daß Ovid in der Didoepistel diese Vorstellung teilt: XV 9 *certus es .. quaeque ubi sint nescis Itala regna sequi,* 145 *non patrium Simoenta petis, sed Thybridas undas .. utque latet vitatque tuas abstrusa carinas vix tibi continget terra petita seni.* — Auch in III spricht Aeneas (500) vom Thybris als dem Ziel seiner Fahrt; diese Kenntnis widerspricht hier durchaus dem Plane des Buches: es kann doch nicht Zufall sein, daß Helenus in seiner Prophezeiung weder den Thybris (der in III sonst überhaupt nicht vorkommt, so daß schlechterdings nicht zu ersehen ist, wie Aeneas den

Diese Konzeption widerspricht dem oben dargelegten Grundgedanken der Komposition von III geradewegs: es fragt sich nur, welche Fassung die der *curae posteriores* ist. Nehmen wir einmal an, Virgil habe zuerst III geschrieben, so ist nicht der geringste Anlaß ersichtlich, der ihn bewogen haben sollte, nachträglich seine einheitliche Erfindung wieder umzustoßen, mit der das ganze Buch steht und fällt. Nicht nur die einzelnen Prophezeiungen wären hinfällig geworden, sondern vor allem hätte Virgil für die Gründungen in Thrakien und Kreta, wenn er sie überhaupt beibehielt, ganz neue Motivierungen ersinnen oder zu der zusammenhangslosen Geschichtserzählung, wie wir sie bei Dionys lesen, zurückkehren müssen. Ein neuer einheitlicher Plan, der den alten hätte ersetzen können, ist aber aus den Andeutungen der übrigen Bücher gar nicht ersichtlich; drei Faktoren treten nebeneinander auf — die Führung durch Venus, die Prophezeiung der Creusa, das 'lykische' Orakel —, die erst wieder in einen Zusammenhang hätten gebracht werden müssen, ohne doch Stoff für das neue 3. Buch zu liefern —, die aber klärlich nicht als Teile einer einheitlichen Konzeption, sondern aus dem Bedürfnis der augenblicklichen Situation heraus erfunden worden sind, und die jedes an sich keineswegs so bedeutend sind, daß Virgil um ihretwillen verständlicher Weise auf seinen alten Plan hätte verzichten sollen.[1]) Denken wir uns dagegen III als noch nicht geschrieben, so sind die besagten Andeutungen jede an ihrem Orte als vorläufige Versuche sehr wohl begreiflich, und es ist aus Rücksichten der Bequemlichkeit auch weiter sehr begreiflich, daß Virgil, ehe ihm der Plan von III feststand, lieber mit bestimmten Namen, Latium und Thybris, als mit dem unbekannten Ziele

Namen erfahren hat) noch Latium oder Laurentum nennt: 389 sagt er geheimnisvoll *secreti ad fluminis oram*. Ich kann also in der Nennung des Thybris v. 500 nur ein Versehen des Dichters erblicken, der sich von der früheren Konzeption noch nicht völlig los gemacht hatte. Daß an den Stellen in I, IV und VI, an denen Latium und Tiber genannt werden, das gleiche Versehen vorliegt, glaube ich deshalb nicht, weil in jenen Büchern sich keinerlei Andeutung davon findet, daß dem Aeneas die Lage der neuen Heimat unbekannt sei.

1) In Creusas Worten war der bestimmte Hinweis auf das Ziel mit Leichtigkeit zu entbehren; das *matre dea monstrante viam* in I ist ein in dieser Situation pikanter Zusatz, der aber ihren wesentlichen Gehalt nicht berührt; in IV hätte ebensogut der delische Apollo eintreten können.

operierte: wesentlich für seine Zwecke ist aber auch diese Nennung nirgends.

Das Resultat, die spätere Entstehung von III wird noch klarer werden, wenn wir die Behandlung der beiden Prodigien in VII und VIII hinzuziehen.

Das Tischprodigium ist nach der Tradition die Erfüllung einer Prophezeiung, die dem Aeneas von der erythräischen Sibylle oder vom dodonäischen Orakel gegeben war und die das erreichte Ziel der Fahrt anzeigt. Eben diesem Zwecke dient es bei Virgil in VII: die Prophezeiung wird hier auf Anchises zurückgeführt, der sie — offenbar nicht in der Unterwelt sondern bei Lebzeiten, vielleicht auf dem Sterbebett, wo die Sehergabe sich zu steigern pflegt — dem Sohne hinterlassen hat *(fatorum arcana reliquit)*. Aus der Art, wie sie eingeführt wird, vor allem aus der wörtlichen Anführung der Prophezeiung, ergibt sich, daß Virgil an eine frühere Erwähnung nicht dachte: das Orakel wird ebenso unvorbereitet eingeführt, wie VI 343 das Versprechen des Apollo und VIII 534 die Verheißung der Venus; das *nunc repeto* (123) des Aeneas läßt darauf schließen, daß es, wie das bei Orakeleinführungen so häufig der Fall ist, ihm nach langem Vergessen plötzlich wieder in den Sinn kommt: so erfüllt sich genau die auf dies Prodigium bezügliche Weissagung von Lykophrons Kassandra (1252) *μνήμην παλαιῶν λήψεται θεσπισμάτων*. Man könnte nun erwarten, daß, im Verfolg jenes früher angedeuteten Motivs, mit Freuden in Erfahrung gebracht würde, daß hier wirklich das verheißene Latium und der verheißene Thybris sei; aber darauf hat Virgil verzichtet: Aeneas betet zu den *adhuc ignota flumina* und als am folgenden Tage die Namen Numicius, Thybris und Latium erkundet wurden, scheinen damit keine vorhandenen Erwartungen erfüllt zu werden: womit nicht völlig ausgeglichen ist, daß auch in der Rede des Ilioneus an Latinus, ganz wie in jenen früheren Büchern, das Wissen um die erstrebten Örtlichkeiten vorausgesetzt zu sein scheint.[1] Es mag bei der Ausführung Virgil klar geworden sein, daß, wenn die Namen bekannt sind, das Prodigium im Grunde bedeutungslos wird: sie könnten ja auf ganz natürlichem Wege mit den Örtlichkeiten identifiziert werden. In

1) 240 *hinc Dardanus ortus, huc repetit iussisque ingentibus urget Apollo Tyrrhenum ad Thybrim et fontis vada sacra Numici:* das liegt völlig im Bereich der Vorstellungen von II, IV, V, VI.

Summa: die Fassung des Tischprodigiums lehnt sich in VII fast in allem der Tradition an; mit einem Plan der Irrfahrten ist sie in keiner Weise verknüpft, sondern steht ganz für sich.

In III haben wir anstatt dessen eine höchst eigentümliche, aller Wahrscheinlichkeit nach originelle Erfindung Virgils: das Prodigium wird nicht von befreundeter Seite oder einer gnädigen Gottheit als Abschluß der Irrfahrten verheißen, sondern von der Feindin Celaeno zur Strafe verkündet, nicht als günstiges Zeichen, sondern als Schrecknis, das den glücklichen Ausgang des Unternehmens überhaupt in Frage zu stellen scheint. Nicht nur wird schreckliche Hungersnot angedroht, sondern die scheinbar so unzweideutige und negative Fassung 'ihr werdet nicht eher eine Stadt gründen, als bis euch der Hunger zwingt eure Tische zu essen' scheint eine unmögliche Bedingung zu stellen: so verzweifelte auch Phalanthus, der Tarent gründen sollte, wenn er *ὑπ' αἴθρᾳ* Regen spüre, und glaubte, der Gott habe ihm Unmögliches auferlegt.[1]) Die Prophezeiung der Celaeno ist aber nicht nur der vortreffliche Abschluß des Harpyienabenteuers, sondern nimmt auch in der Ökonomie des Buches eine hervorragende Stelle ein: nachdem die Penaten auf Kreta endlich das Ziel gewiesen zu haben schienen, und die Troer hoffnungsvoll gen Westen steuern, tritt hier ein schwerer Rückschlag ein: die unerwartete Drohung veranlaßt den Aeneas, Helenus um Rat zu bitten, und von diesem empfängt er nicht nur Trost, sondern wird vor einem neuen vergeblichen Versuch, die nächstliegende Küste Italiens zu besiedeln, bewahrt. — So ist das Eintreten des Prodigiums vorbereitet: der Leser wartet darauf, und die Wirkung der glücklichen Lösung ist nach der anfangs erregten Besorgnis unvergleichlich größer. Vergleicht man diese Fassung mit der von VII, so kann m. E. kein Zweifel bestehen, welche von beiden bestimmt war, die andere zu ersetzen.

Das Sauprodigium bestimmt nach den älteren Traditionen entweder die Stätte von Alba Longa und die Zahl von 30 Jahren, nach denen die Gründung erfolgen soll[2]), oder die Stätte von Lavinium zugleich mit der Hindeutung auf Namen und Gründungs-

1) Pausan. X 10, 6: *ἀδύνατα ἐνόμιζέν οἱ τὸν θεὸν χρῆσαι.*

2) So Fabius Pictor: Cauer, Die römische Aeneassage von Naevius bis Vergil (Jahrb. Suppl. XV) 104 ff.

zeit von Alba.[1]) Es ist begreiflich, daß Virgil auf das feststehende Stück der Sage nicht verzichten mochte, aber er konnte eine spezielle örtliche Bedeutung des Prodigiums nicht brauchen; weder für Alba — das ist ohne weiteres klar —, noch für Lavinium, denn dessen Gründung fällt nicht in den Bereich seiner Erzählung, da sie, anders als bei Dionys u. a., erst nach dem Ausgleich mit Latinus erfolgen soll. Es blieb also zunächst nur die Hindeutung auf Namen und Gründungszeit von Alba übrig: das hat denn auch Virgil bei der Erzählung in VIII beibehalten. Die Einführung des Prodigiums mußte nun neu gestaltet werden und Virgil griff zu einem nicht einwandsfreien Auskunftsmittel. Aeneas ist voll Sorgen um den bevorstehenden Krieg am Tiberufer eingeschlafen; da erscheint ihm der Gott Tiberinus und spricht ihm Mut ein: er habe wirklich den Ort erreicht, den ihm zu besiedeln bestimmt sei, und brauche sich durch den Krieg nicht schrecken zu lassen. „Und“, fährt er fort, „damit du beim Erwachen nicht meinst durch einen eitlen Traum getäuscht zu sein [so sei dir zum Zeichen gegeben]: unter den Eichen des Ufers wirst du eine ungeheure Sau mit dreißig eben geworfenen Ferkeln finden:

45 *alba, solo recubans, albi circum ubera nati.*
47 *ex quo ter denis urben redeuntibus annis*
Ascanius clari condet cognominis Albam.“

Dann folgt der Rat, Euander um Hilfe zu bitten. Daß Aeneas den Hinweis auf die Gründung von Alba durch eine Traumerscheinung erhält, entspricht der Tradition[2]): neu ist aber bei

1) So Dionys I 56. Varro de l. l. V 144 *hinc post XXX annos oppidum conditum Alba; id ab sue alba nominatum; haec e navi Aeneae quom fugisset Lavinium, XXX parit porcos* (vgl. r. r. II 4, 18); *ex hoc prodigio post Lavinium conditum annis XXX haec urbs facta propter colorem suis et loci naturam Alba Longa dicta.* Hier mag das *quom fugisset Lavinium* nach Dionys zu interpretieren sein 'an die Stelle, wo eben infolgedessen Aeneas dann Lavinium gründete'; so daß also Dionys die durch Varro vertretene Sagenversion befolgt.

2) bei Fabius Pictor; nach Dionys a. a. O. war es *φωνή τις ἐκ τῆς νάπης ἀφανοῦς ὄντος τοῦ φθεγγομένου* oder nach anderen *μεγάλη τις καὶ θαυμαστὴ ἐνυπνίου τῶν θεῶν τινι τῶν πατρίων εἰκασθεῖσα ὄψις*. Auch die Situation ist bei diesen *ἕτεροι* ganz ähnlich wie bei Virgil: Aeneas hat sich von Kummer überwältigt an der Stätte des späteren Lavinium, wohin ihn die Sau geführt hatte, im Freien niedergelegt.

Virgil der Zusammenhang, in dem dieser Hinweis auftritt. Bei ihm dient das Prodigium zunächst nur dazu, für die Worte des Tiberinus Gewähr zu leisten; nur nebenbei und ohne jede innerliche Verknüpfung mit jenem nächsten Zweck wird auch der Stadtgründung gedacht; örtliche Bedeutung hat das Prodigium überhaupt nicht.[1] Und wenn es schon bei dem Tischprodigium in VII so schien, als erführe der Leser zum ersten Male davon, so ist es bei diesem hier vollends ausgeschlossen, daß in früheren Teilen der Erzählung darauf vorbereitet wäre oder daß es eine Rolle im Plane der Irrfahrten gespielt hätte.

In III weissagt Helenus das Prodigium: hier ist es dem Irrfahrtsplan fest eingefügt. Da der Name des verheißenen Landes bis zuletzt dem Aeneas nicht genannt wird, muß ihm ein Zeichen gegeben werden, an dem er es erkennen soll: dies Zeichen wird das Sauprodigium sein. Darum ist hier nach seiner Beschreibung, die mit der in VIII gegebenen wörtlich übereinstimmt, ausdrücklich gesagt (393) *is locus urbis erit, requies ea certa laborum.* Damit ist nicht gemeint, daß genau am Lagerplatze der Sau die Stadt gegründet werden soll — denn *secreti ad fluminis undam,* wo nach 389 die Sau sich finden wird, liegt weder Lavinium noch Alba, und das Lager am Fluß kann mit *requies certa laborum* nicht bezeichnet werden — sondern nur, daß an diesem Zeichen das verheißene L a n d erkannt werden soll: auch vorher handelt es sich in Helenus' Rede nur um dies Land *(ante . . quam tuta possis urbem componere terra: signa tibi dicam).* Somit gewinnt das Sauprodigium die Bedeutung, die in der Tradition das Tischprodigium hat: dies hat ja seinerseits die neue Bedeutung nicht eines örtlichen Zeichens, sondern eines zeitlichen, einer *condicio sine qua non* gewonnen. Danach läßt sich voraussagen, wie Virgil die Erfüllung beider zu kombinieren gedachte: nach

1) Vers 46 *hic locus urbis erit, requies ea certa laborum* (= III 393, wie 43—45 = III 390—392) fehlt in MP und ist in R und jüngeren Hdschr. ganz ohne Zweifel aus III interpoliert, wie abgesehen von diesen Tatsachen der Überlieferung der Sinn beweist. Zu dieser Interpolation mochte (außer der auch sonst nachweisbaren Neigung von R und jüngeren Hdschr., aus Parallelstellen zu interpolieren: cf. II 76, IV 273. 528, IX 121, X 278. 872, XII 612 fg.) die lose Anknüpfung von v. 47 mit *ex quo* verführen, die doch keinen ernstlichen Anstoß bietet, mag man nun die Worte zeitlich oder, was ich lieber möchte, nach Analogie der in voriger Anm. angeführten Worte Varros *ex hoc prodigio* verstehen.

der Landung am Tiberufer sollte Aeneas die Sau finden und daran das verheißene Land erkennen; noch aber erwartet er mit Bangen die von der Harpyie prophezeite Hungersnot: ehe er sichs versieht, beim ersten Mahl, ist auch dies Zeichen erfüllt.

Daß nun auch beim Sauprodigium die Fassung von III die spätere ist, dürfte man schon daraus schließen, daß es hiernach nicht, wie in VIII, unvorbereitet und mit gezwungener Motivierung eintritt, sondern einen festen Platz in der Ökonomie des Ganzen hat. Man erkennt aber wohl auch noch, daß die in beiden Büchern gleichlautenden Verse (III 390—292 = VIII 43—45) ursprünglich für VIII geschrieben waren: dort hat die genaue Beschreibung des Wo und Wie einen guten Sinn, denn je mehr genauere Bestimmungen gegeben sind, desto beweisender ist die wörtliche Erfüllung für die Zuverlässigkeit der Traumerscheinung; für das Orakel in III haben die Nebenumstände keinerlei Bedeutung und widersprechen geradezu dem üblichen Stil solcher Prophezeiungen. Vor allem ist die nachdrückliche Hervorhebung der weißen Farbe wohl in VIII wichtig, da sich der Hinweis auf Alba daranschließt, nicht aber in III, wo an Alba noch gar nicht gedacht wird. Aus der Situation von VIII hat sich auch die Bestimmung *sollicito secreti ad fluminis oram* in III eingeschlichen: die Priorität von III angenommen, widerspräche solche genaue Veranschaulichung einer in weiter Ferne liegenden Situation ganz der Art Virgils.

Nach dem allen steht es mir fest, daß der einheitliche Plan der Irrfahrten, wie ihn III aufweist, erst gefaßt wurde, als das ganze Gedicht mindestens zu etwa zwei Dritteln bereits geschrieben war. Statt also zuerst sozusagen das Gerüst seines Baues herzustellen, hat Virgil dies weit hinaus geschoben und zunächst Einzelpartien bearbeitet, dabei je nach der Situation provisorisch Voraussetzungen gemacht, ohne doch diesen Voraussetzungen großen Einfluß auf die Gestaltung des einzelnen einzuräumen; er hat die beiden Prodigien in VII und VIII völlig voraussetzungslos eingeführt, so daß, die beiden Bücher als Einzelgedichte betrachtet, ihr Leser nichts vermissen würde. Erst nachträglich hat er, als er genötigt wurde, die Lücke zwischen Troja und Karthago auszufüllen, das einheitliche Gefüge der Prophezeiungen und Prodigien hergestellt, ohne Rücksicht auf das bisher Geschriebene, zunächst aus dem Bedürfnis heraus, dem 3. Buch Einheitlichkeit und künstlerischen Fortschritt zu verleihen. Die Konsequenzen dieser neuen Er-

findung zu ziehen, dazu ist er nicht mehr gelangt: er hätte in den übrigen Büchern manches zu streichen, manche Einzelheit zu ändern, in VII die ganze Geschichte der Landung umzugestalten gehabt. Wohl möglich, daß ihm dabei einzelne Rudimente der früheren Fassung entgangen wären; im wesentlichen, daran zweifle ich nicht, hätte er Einheitlichkeit hergestellt.

Daß die Gestalt des Irrfahrtsplanes, wie sie uns jetzt in III vorliegt, für Virgil bis zuletzt Geltung behalten hat, daran haben wir keinen Grund zu zweifeln. Zwar taucht noch einmal, in X (67 ff.) ein Motiv auf, das man geneigt sein könnte, als Anzeichen einer beabsichtigten Neuerung aufzufassen: danach soll Aeneas *Cassandrae impulsus furiis* Italien aufgesucht haben. Aber dies sind Worte der Juno, die sie der Behauptung der Venus entgegensetzt, daß die Troer *tot responsa secuti quae superi manesque dabant* (34 ff.) ihre neue Heimat gesucht hätten; und es ist klar, daß Juno in gehässiger Weise die Bedeutung dieser *responsa* herabzusetzen sucht, indem sie gerade nur die eine Wahrsagung der Rasenden erwähnt: in der Tat ist ja nach III 183, welche Stelle der Dichter in X wohl bereits vor Augen hat, Cassandra die erste gewesen, von der Anchises, freilich ohne ihr Glauben zu schenken, Hesperien und das italische Reich hat nennen hören.

3.

Die vorwitzige Frage, wozu denn nun diese jahrelangen Irrfahrten dem Aeneas auferlegt worden seien, wird der antike Leser nicht getan haben. Denn freilich hätte ja Apollo, der doch gewiß es mit Aeneas zum besten meinte, durch ein unzweideutiges Orakel vor der Abfahrt ihm viel Mühsal ersparen können: aber wer kann es wagen, vom Gotte Rechenschaft zu fordern für das, was er den Menschen mitzuteilen oder zu verschweigen für gut findet? da doch jede Mitteilung, und wäre sie auch in das zweideutigste Dunkel der Orakelsprache gehüllt, als reinste Gnade und mitleidige Herablassung den demütigsten Dank verdient.

Wer aber das Prooemium der Aeneis vor dem dritten Buche gelesen hat, der wird doch vielleicht erwarten, eine besondere Motivierung für Aeneas' langes Irren zu finden. Denn danach scheint es doch, als trügen die Schuld daran Junos Rachgelüste: sie hat den frommen Helden in so viel Fährnisse, so viel Mühen getrieben, sie die Troer auf allen Meeren umhergejagt und von

Latium fern gehalten, wie der Dichter sagt[1]); ja die Götterkönigin selbst spricht von ihrem Beginnen, den Teukrerkönig von Italien abzulenken, das sie nicht aufgeben wolle[2]), von dem Krieg, den sie nun schon so viele Jahre mit dem einen Volke führe.[3]) Nun ist sie ja von diesem Zeitpunkte an auch wirklich tätig genug: ihr Werk ist der Seesturm, der Aeneas nach Carthago verschlägt, ihres der Liebesbund mit Dido; ihr Anschlag ist später der Schiffsbrand, der zur Gründung von Segesta führt; sie erregt durch Allekto den Krieg in Latium und hört nicht auf, die Feinde der Troer zu unterstützen. Aber bis zu jenem genannten Zeitpunkte, also während der Jahre von der troischen bis zur sizilischen Abfahrt, während der Ereignisse, die das Buch III behandelt, hören wir von Junos Eingreifen nichts; und doch umfaßt dieser Zeitraum den weitaus größten Teil der *errores* und *labores*. Der Zwiespalt scheint offenkundig: und doch glaube ich nicht, daß wir es in diesem Falle mit einer Differenz verschiedener Pläne zu tun haben oder daß Virgil jenen Zwiespalt ausgeglichen hätte. Als er das Prooemium zu I schrieb, hatte er freilich aller Wahrscheinlichkeit nach den uns jetzt vorliegenden Plan von III noch nicht gefaßt und es wäre denkbar, daß er damals daran dachte, Juno auch in der dem Beginn der Handlung in I voraufliegenden Zeit eine aktive Rolle zuzuweisen; glaublicher ist mir, daß er lediglich die kommenden Ereignisse im Sinne hatte und im Hinblick darauf das Prooemium der Odyssee nachbildete. Als er dann III ausführte, bot sich für ein sichtliches Eingreifen Junos keine Gelegenheit; aber falls dem Dichter Bedenken darüber kamen, wie dies mit den Angaben des Prooemiums zu vereinigen sei, so konnte er sich durch die Autorität seines Vorbildes Homer gedeckt fühlen. Auch im Prooemium der Odyssee wird ja, und noch unzweideutiger als in der Aeneis, der zürnenden Gottheit, hier Poseidon, die Schuld an des Helden langwieriger Irrfahrt gegeben; und doch greift auch hier Poseidon unseres Wissens erst nach dem Beginn der Handlung, bei dem Seesturm in ε, in

---

1) 29 *his accensa super iactatos aequore toto Troas . . arcebat longe Latio, multosque per annos errabant acti fatis maria omnia circum.*

2) 37 *mene incepto desistere victam nec posse Italia Teucrorum avertere regem?*

3) 47 *una cum gente tot annos bella gero:* das geht freilich mit auf den trojanischen Krieg.

Odysseus' Schicksal ein; in den Apologen erfahren wir bei den verschiedenen unglücklichen Abenteuern nichts davon, daß Polyphems Bitte an seinen Vater Wirkung gehabt hätte, und noch klarer als in der Aeneis scheint bei dem längsten Aufenthalt des Odysseus, den sieben bei Kalypso verbrachten Jahren, eine Mitwirkung des Poseidon völlig ausgeschlossen. Der Leser, der darauf aufmerksam wurde, konnte darüber nur mit der Annahme wegkommen, daß Odysseus eben nichts davon erfahren habe, daß er unter der Feindschaft des Gottes leide, und mit eben dieser Annahme konnte Virgil rechnen. Daß er die Parallele im Auge gehabt hatte, geht aus der einzigen Stelle hervor, an der auf Junos Feindschaft in III hingedeutet wird: Helenus gibt den dringenden Rat (435 ff.), vor allem Juno durch Bitten, Gelübde und Opfergaben zu gewinnen: nur wenn dies gelinge, werde er glücklich von Sizilien Italien erreichen.[1]) Aeneas handelt danach bei der ersten Landung in Italien (546), und diese einmalige Erwähnung seines Gehorsams muß auch für die Zukunft *instar omnium* gelten; daß es ihm trotzdem nicht gelungen ist die Feindin umzustimmen, zeigt eben die Tatsache, daß die Überfahrt

1) Sabbadini hält a. a. O. 27 diese Verse für einen späteren aus VIII 60 ff. herausgesponnenen Zusatz: irgend welche schlagende Gründe hierfür wie für seine ganze Reduktion der Prophezeiung auf einen ursprünglichen Kern (374—395; 410—413; 429—432; 461 ff.) hat er nicht vorgebracht. Die Landung am Promunturium Minervae 531 ff. soll dem Gebot des Helenus 381—383 widersprechen: viel eher doch noch den v. 396 ff., die Sabb. 28 seltsam mißversteht. Die 89 Verse der Prophezeiung sollen zu der Ankündigung von *pauca* 377 nicht stimmen: aber es steht da *pauca e multis, quo tutior hospita lustres aequora,* und in der Tat übergeht ja Helenus vieles, was er nicht verkünden kann oder darf: z. B. Polyphem, den Seesturm, den Schiffsbrand, den Tod des Palinurus. Er übergeht auch den Tod des Anchises: ganz mit Recht, denn der gibt zu keiner Warnung und zu keinem Rate Anlaß. Aeneas sagt 712 *nec vates Helenus, cum multa horrenda moneret, hos mihi praedixit luctus, non dira Celaeno:* darin liegt natürlich keine Verwunderung über dies Verschweigen (wie Kroll a. a. O. 159, 1 zu verstehen scheint: er findet es „spaßhaft", daß Aeneas selbst den Leser auf diese Unterlassung aufmerksam macht), sondern der Gedanke, daß dieser Verlust ein schlimmeres Leid war als alles, wovon jene prophezeiten. Ebenso natürlich ist es, daß Helenus nichts von der Unterwelt sagt: woraus Kroll a. a. O. in Verbindung damit, daß der Tod des Anchises „ganz abrupt" erfolgt, schließen möchte, daß Virgil damals noch gar nicht an die Unterwelt dachte und vielleicht auch noch gar nicht wußte, wann er Anchises sterben lassen wolle —.

von Sizilien nach Italien nicht glücklich verläuft: auf den in I erzählten Seesturm deuten also die warnenden Worte des Helenus hin. Diese selbst aber sind klärlich den Worten des Teiresias λ 100 ff. nachgebildet: auch dieser warnt für die Zukunft vor Poseidons Zorn und gibt weiterhin (121 ff.) den Weg an ihn zu beschwichtigen: von früheren Folgen dieses Zornes spricht er ebensowenig wie Helenus von bisheriger feindlicher Tätigkeit Junos.

Wie die feindliche, so bleibt auch die freundliche Gottheit im Hintergrunde: weder als Führerin, noch als Beraterin oder Helferin scheint sich Venus dem Aeneas, nach seiner eigenen Erzählung zu schließen, während der längsten Zeit seiner Irrfahrten genähert zu haben. Und in diesem Punkte muß Virgil allerdings, als er I schrieb, andere Absichten gehabt haben, wenn er Aeneas zu Venus sagen ließ, er habe *matre dea monstrante viam* die Fahrt angetreten, und bei ihrem Abschied ihn klagen ließ *quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis ludis imaginibus.* Irgendwelche bestimmte Gestalt braucht aber damals diese Absicht noch nicht gewonnen zu haben, und bei der Ausführung von III ließ Virgil Venus ganz bei Seite: auch dies analog der Odyssee. Von Athenas Schutz und Beistand erfährt der Odysseus der Apologe nichts, und beklagt sich über diese Vernachlässigung noch nach der Landung in Scheria (ζ 325, vgl. ν 318), ohne zu wissen, daß ihm Athena eben diese Landung ermöglicht hat, hier zum ersten Male, auch unseres Wissens, ihm tätige Hilfe gewährend: der Dichter hat selbst das Bedürfnis empfunden, ihr früheres Fernbleiben durch die Scheu zu motivieren, ihres Vaters Bruder entgegenzutreten (ν 341, vgl. 329). Dies ganze Verhältnis hat Virgil bei der Gestaltung des Verhältnisses von Venus und Aeneas offenbar halb unbewußt im Sinn gelegen, und ich möchte vermuten, daß er bei jenem *totiens falsis ludis imaginibus* nicht an bestimmte Erscheinungen der Venus, sondern an die wechselnden Gestalten gedacht hat, in denen Athene dem Odysseus naht, der auch seinerseits, freilich ohne virgilisches Pathos, halb in Vorwurf *σὲ γὰρ αὐτὴν παντὶ ἐίσκεις* der göttlichen Beschützerin entgegenhält (ν 313). Nach der definitiven Gestaltung von III hatte freilich jene Beschwerde keinen dem Leser verständlichen Sinn, und es ist anzunehmen, daß Virgil sie getilgt haben würde.

4.

Vergleicht man Virgils Bericht mit dem, was andere Überlieferung von den Irrfahrten des Aeneas weiß, so fällt zunächst ins Auge, daß Virgil den Stoff stark reduziert hat. Er strebte keineswegs nach gelehrter Vollständigkeit, sondern wählte aus, was seinen künstlerischen Zwecken taugte. Der positive Gesichtspunkt, der ihn dabei leitete, ist der eben besprochene: Marksteine der Fahrt sollten die Stationen sein, an denen ihm wachsende Gewißheit über das Ziel der Fahrt zu teil wird. Die wesentlichsten negativen Gesichtspunkte waren einmal die Scheu vor lästiger Wiederholung der Motive, sodann die Scheu vor allem bloß gelehrten Material, das sich nicht irgendwie dem Gefühl des Hörers nahe bringen ließ. Die Reduktion des Stoffes ist in III und vornehmlich in den Partien, die der Ankunft in Italien vorher gehen, sehr viel stärker als in den späteren Abschnitten der Fahrt, die sich auf die Bücher V—VII verteilen: hier konnte das vorhandene Material breiter behandelt werden, weil die Einzelheiten nicht auf engem Raum neben einander standen, und vor allem handelte es sich hier um Örtlichkeiten, die jedem seiner Hörer wohl bekannt waren, an denen Virgil selbst näheren Anteil nahm und bei anderen voraussetzen konnte.

In den griechischen Gewässern werden nur sechs Stationen erwähnt: Thrakien, Delos, Kreta, die Strophaden, Actium, Buthrotum. Mit einziger Ausnahme von Actium dienen sie sämtlich der leitenden Idee des Ganzen. Der erste Fehlschlag der thrakischen Gründung führt dazu, daß Aeneas sich in Delos an Apollon um nähere Weisungen wendet: er hat erfahren, daß den Göttern nicht jede beliebige Stätte für das neue Troja genehm ist, daß sie also ein bestimmtes Ziel für ihn im Sinne haben müssen. In Kreta folgt auf die zweite negative Äußerung des Götterwillens sogleich die erneute positive; das Harpyienabenteuer auf den Strophaden bringt eine dritte, das scheinbar schlimmste, weil für alle Zukunft geltende Unglücksprodigium; die Weissagung des Helenus verleiht, als Gegengewicht, die klarste und stärkste positive Sicherheit. So wechselt also Hemmung und Förderung bis zu dem Augenblick, wo die Küste des verheißenen Landes den Suchenden gegenüber liegt. Bei den Prodigien hat sich Virgil nur einmal, für Kreta, eines traditionellen Motivs bedient, die beiden anderen klingen an Traditionelles nur an, sind aber im wesentlichen eigen-

artige Erfindungen. Bei den Prophezeiungen ist Virgil ebenfalls eigene Wege gegangen. Die Tradition wußte von einer Weissagung der erythräischen Sibylle und von einer Befragung des dodonäischen Orakels. Die Sibylle mußte beiseite bleiben, um nicht mit der cumanischen zu konkurrieren; das Orakel von Dodona war schon darum ungeeignet, weil ihm Apollo fremd ist und es somit die Einheitlichkeit der Erfindung gestört hätte. An seine Stelle trat Helenus, den Aeneas nach der Tradition bei Dodona getroffen hatte; er war um so besser geeignet, als er, nach der Analogie von Teiresias-Kirke und Phineus, als menschlicher Hypophet der Gottheit am besten die eingehenden und sorgfältigen Weisungen geben konnte, die für dieses Stadium der Fahrt erforderlich waren; es verstand sich, daß das Zusammentreffen nun nicht mehr in Dodona sondern an der Küste, also in Buthrotum stattfand, wo die Tradition einen Aufenthalt des Aeneas ohnehin kannte. Desgleichen war der Aufenthalt in Delos und die Gastfreundschaft des Anius bezeugt; es hätte sehr nahe gelegen, ihm, den die Sage ja als bewährten Propheten kannte, die Weissagung zu geben: aber damit wäre das Helenusmotiv verdoppelt worden. So läßt Virgil den Apollo selbst aus seinem Adytum zu dem Orakelsuchenden sprechen — es ist zum mindesten sehr zweifelhaft, ob der kynthische Apollos ein Orakel besaß, und Virgils Worte deuten auf eine Institution nicht hin: *da pater augurium atque animis inlabere nostris* scheint um irgend welche nicht näher definierbare Inspiration zu bitten, und wenn dann vom Dreifuß, aus dem geöffneten Adytum, die Stimme des Gottes ertönt, so scheint dies eine unerwartete und um so wertvollere Gnade zu sein. Der Spruch wird auf Kreta gedeutet und infolgedessen hier die Ansiedelung versucht: auch damit knüpfte Virgil an Überliefertes an, denn die Gründung von Pergamos auf Kreta wurde nicht nur auf Troer zurückgeführt sondern auch mit Aeneas selbst in Verbindung gebracht (Serv. zu 133). Freilich gehörte sie nicht zu den berühmten Aeneasgründungen, und Dionys übergeht sie völlig; für Virgil war sie gelegen schon wegen der so erreichten Zweideutigkeit des Orakels, und sodann, weil die Irrenden dadurch nach Süden von der geraden Richtung ihrer Fahrt abgelenkt wurden, wie dann später durch den libyschen Seesturm, während die Fahrt, die z. B. Dionys beschreibt, abgesehen von dem Abstecher nach Thrakien, so ziemlich den

regulären Weg von der Troas nach Italien darstellt, also nicht eben der Vorstellung von einem 'Umherirren' entspricht. In Apollos Namen sprechen hier die Penaten, die dem Aeneas als Traumbild oder Vision erscheinen. Damit überträgt Virgil, was die Überlieferung von einem späteren Zeitpunkt berichtete: in Latium sollten die Penaten, als das Heer der Latiner den Troern gegenüber lagerte, dem Aeneas im Traume geraten haben, statt des Kampfes ein friedliches Übereinkommen zu treffen.[1]) Das war bei Virgils Gestaltung der Fabel in VII fortgefallen und so das Motiv für die Verwendung an dieser Stelle frei geworden, wo es sich der Situation ungezwungen einfügt: sind doch bei der Frage nach der neuen Heimat die Penaten recht eigentlich die Hauptpersonen. — Endlich hat Virgil die Prophezeiung des Tischprodigiums Celaeno in den Mund gelegt, sicher nach eigener Erfindung, worüber vorhin gesprochen wurde. — Zu diesen vier Weissagungen kommen aus anderen Büchern die Prophezeiung der Creusa, der Sibylle, des Tiberinus, im weiteren Sinne gehören auch die „Heldenschau“ der Nekyia und die Schildbeschreibung hierher: man sieht, wie sehr Virgil darauf bedacht war, in der Fassung des Motivs zu variieren.

Ohne Beziehung auf die leitende Idee ist einzig die Station in Leukas-Actium.[2]) Die Überlieferung kannte von Aeneas gegründete Aphroditeheiligtümer in Leukas, auf Aktion, in Ambrakia: Virgil erwähnt keins von diesen, wie er denn überhaupt von sämtlichen auf Aeneas zurückgeführten *ἱερὰ τῆς Ἀφροδίτης* einzig und allein das für Rom weitaus wichtigste der Venus Erycina aufgenommen hat (V 760), auch hierin die Wiederholung strikt vermeidend. Bei Actium wird, der Tendenz der ganzen Erzählung

---

1) Serv. III 148. Dionys I 67.

2) Die geographischen Angaben sind hier ebenso wenig bestimmt wie bei der thrakischen Gründung, über die unten. 274 *mox et Leucatae nimbosa cacumina montis et formidatus nautis aperitur Apollo* — das kann nur eben der Apollon auf dem südlichen Vorgebirge von Leukas sein — *hunc petimus fessi et parvae succedimus urbi:* unter der *urbs* kann sich Virgil die Stadt Leukas gedacht haben, oder er hat die Existenz einer Stadt Aktion angenommen und sich diese noch vom Apollon Leukatas beherrscht gedacht, oder endlich er hat Anaktorion gemeint: jedenfalls hat er keinen Wert darauf gelegt, falls er überhaupt selbst eine bestimmte Vorstellung hatte, auch im Leser eine solche zu erwecken. Am unwahrscheinlichsten ist Servius' Deutung auf Ambrakia.

durchaus entsprechend, Apollo genannt, wenn auch nicht ausdrücklich gesagt ist, daß ihm die Spiele gelten, die Aeneas am aktischen Strande zum Dank für die glückliche Flucht durch feindliches Gebiet[1]) feiern läßt. Es liegt auf der Hand, daß die ganze Episode eingefügt ist um der Bedeutung willen, die Actium für Virgils Zeit gewonnen hatte; darum ist auch nur hier von einem Weihgeschenk des Aeneas die Rede, deren die Überlieferung an zahlreichen Orten kannte: einen Schild, wie hier, sollte Aeneas in Samothrake geweiht haben (Serv. zu 287).

Mit dem Angeführten ist erschöpft, was Virgil für diesen Teil der Fahrt der Überlieferung entnahm. Es ist nur ein kleiner Teil dessen, was ihm vorlag; er schöpfte aus reicherer Tradition als sie uns Dionys gibt, und selbst dieser weiß vieles zu erzählen, was Virgil verschmäht hat: abgesehen von zahlreichen Stationen und Tempelgründungen Aeneas' Verbindung mit Launa, der Tochter des Anios; den Tod des Kinaithos, der auf dem danach benannten Vorgebirge bestattet wird; den Aufenthalt in Arkadien, wo Aeneas zwei Töchter hinterläßt; die in Zakynth gestifteten Aphroditespiele; den Abstecher nach Dodona, über den schon gesprochen wurde. Das alles hätte entweder durch künstlerische Motivierung zu selbständiger Bedeutung gebracht werden müssen, und dann hätte es nicht nur den Bericht ungebührlich angeschwellt, sondern auch den leitenden Gesichtspunkt verdunkelt; oder es hätte, im Chronikenstil des Apollonios berichtet, lediglich gelehrtes Interesse gehabt, das für Virgil nicht existierte: wir begreifen vollkommen, daß er auf dies überschüssige Material einfach verzichtete. Auch die Lokaltraditionen süditalischer Städte, die Spuren von Aeneas' Aufenthalt aufwiesen[2]), verzeichnet er nicht mit antiquarischer Genauigkeit. Aeneas legt nur am Castrum Minervae an, um das Gelübde für die glückliche Überfahrt zu lösen; im übrigen ist es in Helenus' Prophezeiung durch den Hinweis auf die griechische Bevölkerung der Küste motiviert, daß die Troer sich nirgends aufhalten: so wird der gefahrvolle, fluchtähnliche Charakter der Fahrt gewahrt. Verwundern könnte

---

1) Diese Motivierung (und das *de Danais victoribus* der Weihinschrift) rechnet auf die Kontrastwirkung: an eben der Stelle, wo Aeneas durch Spiele das *medios fugam tenuisse per hostes* feiert, stiftet sein größter Nachkomme den Agon zum Gedächtnis seines herrlichsten Sieges.

2) Dionys I 51.

höchstens, daß Virgil die Begegnung mit Diomedes, die nach der einen achtbaren Tradition in Calabrien stattfand, nicht aufgenommen hat. Zwar, daß Diomedes dem Aeneas die aus ihrer Gruft entführten Gebeine des Anchises zurückerstattete, konnte Virgil nicht brauchen; aber eine andere Tradition wußte, daß, während Aeneas opferte, Diomedes genaht sei, um das troische Palladium zurückzugeben, dessen Besitz ihm Unheil gebracht habe; Aeneas habe, um das Opfer nicht zu unterbrechen, sich verhüllten Hauptes abgewandt und so habe statt seiner Nautes das Heiligtum in Empfang genommen, bei dessen Nachkommen, den Nautiern, der Kult infolgedessen verblieben sei.[1]) Virgil behält das *αἴτιον* der Verhüllung beim Opfer bei, er kennt auch Nautes als Günstling der Pallas (V 704); aber er motiviert jene Verhüllung durch die Scheu, einen Feind beim Opfer zu erblicken, und läßt Diomedes gänzlich beiseite; und doch, könnte man meinen, mußte es ihm gelegen sein, die in Aeneas' Hut befindlichen *pignora imperii* hier durch das Palladium vervollständigen zu können, dessen jetzt nur in Sinons Erzählung vom Raube Erwähnung geschieht (II 166). Möglich, daß ihm jene Tradition sachliche Bedenken erregte[2]); möglich auch, daß ihm die persönliche Begegnung des Aeneas und Diomedes gar zu romanhaft erschien und er es deshalb vorzog, das Motiv umgebildet zu der Erfindung zu verwerten, die wir jetzt in XI von dem Fehlschlagen des latinischen Hilfegesuchs bei Diomedes lesen: auch hier ist Diomedes durch das Unglück, das ihn verfolgt, zur Einsicht gekommen, daß sein Kampf gegen Troja ein Kampf gegen Götter war.

---

1) Varro (de familiis Troianis) bei Serv. II 166.

2) Nach Varros Erzählung müßte das Kultbild der Nautier (das *simulacrum aeneum Minervae, cui postea Nautii sacrificari soliti sunt* Festus 178 M.) das Palladium sein, während dies, doch nach der wie es scheint offiziellen Annahme, die auch Varro selbst in den Antiquitates vertrat (Wissowa Hermes XXII 40), unter den *sacra Vestae* sich befindet. Wenn Virgil jener Erzählung folgte, leugnete er zugleich die Existenz des *Palladium Vestae*. Andererseits begreift es sich leicht, daß er die Verlegenheitsauskunft derer, die das Palladium unter den aus Troja geretteten *sacra* sein ließen, die Annahme zweier Palladien, nicht billigte; so blieb ihm nichts übrig als gänzlich davon zu schweigen.

5.

Wenn Virgil nun das aus der Tradition ausgewählte Material nach dem von ihm neu eingeführten leitenden Gesichtspunkt ordnete, so hatte er immer erst ein Gerippe der Handlung; für alles übrige, die poetische Belebung, blieb er auf freie Erfindung angewiesen. Diese Erfindung ist bei ihm nicht Neuschöpfung, sondern Umformung vorhandener Motive, Einarbeitung von anderweit entlehnten Sagenzügen. Es sind drei Sagenkreise, die er sich zu nutze macht: die Ausläufer der Sage von Ilions Zerstörung, die Odyssee und die Argofahrt.

Unmittelbar an die Iliupersis schließt die Polydorussage an, die Virgil in höchst eigenartiger Weise verwendet, um das Aufgeben der ersten in Thrakien versuchten Stadtgründung zu motivieren. Die Speere, mit denen die verräterischen Thraker Polydoros überschütteten, haben Wurzel geschlagen und bedecken nun als ein Gebüsch von Myrten und Kornelkirschen seinen Grabhügel; als Aeneas einen Schößling aus dem Boden reißt, fließt Blut aus der Wurzel; das wiederholt sich beim zweiten Versuch; beim dritten ertönt aus dem Grabe die Klage des Toten, dessen Ermordung Aeneas jetzt erst erfährt. Virgil hat bei dem Bericht über Polydoros' Schicksal, den dann Aeneas gibt, allem Anschein nach Euripides' Hekabe vor Augen[1]); in der Art des Todes und namentlich betreffs der Schicksale des Leichnams weicht er gänzlich von ihm ab. Die alten Erklärer haben eine Quelle Virgils nicht gekannt.[2]) Servius sieht sich genötigt, um den Vorwurf wahrheitswidriger und unwahrscheinlicher Erfindung von Virgil abzuwehren, an den Kornelkirschbaum zu erinnern, der auf dem Palatin aus Romulus' Lanzenschaft erwachsen war: aber von dieser Sage zur virgilischen Erfindung ist ein weiter

---

1) *Πολύδωρος . . ὃν ἐκ Τροίας ἐμοὶ πατὴρ δίδωσι Πρίαμος ἐν δόμοις τρέφειν, ὕποπτος ὢν δὴ Τρωικῆς ἁλώσεως* 1133 = *hunc Polydorum .. infelix Priamus furtim mandarat alendum Threicio regi, cum iam diffideret armis Dardaniae cingique urbem obsidione videret* 69 ff., das *furtim* und *auri cum pondere magno* nach 10 *πολὺν δὲ σύν ἐμοι χρυσὸν ἐκπέμπει λάθρᾳ πατήρ*. — 16 *dum fortuna fuit* = 1208 *ὅτ' ηὐτύχει Τροία*.

2) In neueren Arbeiten liest man hie und da, schon Lutatius Catulus habe die Geschichte der thrakischen Gründung wie Virgil erzählt; diese Wissenschaft geht auf Heyne zurück, der exc. I zu l. III aus den Historiae des Q. Lutatius zitiert, was in der Origo gentis Romanae c. 9 kurz nach einem 'Lutatius'-Zitat steht, natürlich aus Virgil.

Weg. Ich glaube eher, daß Virgil, was er von irgend einem anderen erzählt fand, auf Polydorus übertragen hat. Es ist nach der Situation, in der sich der Jüngling bei Polymestor befand, wenig wahrscheinlich, daß er auf die hier geschilderte Weise seinen Tod fand: irgend ein im Nahekampf unwiderstehlicher Held mag eher aus der Ferne mit Speeren überschüttet werden.[1]) Daß die weitere Erfindung nicht virgilisch ist, schließe ich vor allem daraus, daß eine Veranlassung für die wunderbare Verwandlung der Lanzenschäfte in triebfähige Schößlinge hier fehlt: während man sich wohl denken könnte, daß nach der ursprünglichen Erfindung irgend eine Gottheit, die dem Gemordeten wohl wollte, auf diese Weise den Leichnam bedeckt und so für eine Art Bestattung gesorgt habe. Daß dann aus den Wunden des längst Getöteten noch Blut fließt, wird nach Sagen gebildet sein, die durch das Bluten von verletzten Pflanzen und Bäumen diese vollzogene Metamorphose verraten werden ließen: welcher Zug häufiger gewesen sein mag, als wir ihn jetzt feststellen können; ich wüßte nur die Lotis-Metamorphose (Ovid IX 344) zu nennen.[2]) Eben dies Bluten aber mag Virgil zur Aufnahme der ganzen Erfindung in erster Linie veranlaßt haben: wie der Ausdruck *monstra deum*[3]) v. 59 deutlich lehrt, soll der grausige Vorfall die Stelle eines Prodigiums vertreten, das den Troern als göttliches Verbot der neuen Gründung zu teil wird; es ist aber bekannt, wie häufig bei den Prodigien Blut eine Rolle spielt: bald regnet es Blut, bald erscheint es in Quellen, Flüssen und Seen, oder an Götterbildern; bald auch — und dies steht unserem Fall am nächsten — bluten beim Mähen die Ähren (Liv. XXII 1; XXVIII 11).

Wichtiger als die doch vorläufig nicht mit Sicherheit lösbare Frage nach der Vorlage Virgils ist die Beachtung der Art, wie er die ganze Episode erzählt. Die Gründung der Stadt, die

---

1) Man denke z. B. an die Ermordung des Pyrrhos durch die Delpher bei Eurip. Andr. 1128 ff., oder des Achilles selbst durch die Troer (schol. Eurip. Tro. 16), oder des Leukippos durch die Mädchen der Daphne Parthen. 15.

2) Denn in der Eurypylossage (VIII 762), der einzigen Parallele die Servius kennt, ist das Bluten des Baumes wohl ovidischer Zusatz: Kallimachos weiß nichts davon.

3) III 81 und 270 *monstra* für die Prodigien, die 58 *portenta deum* heißen.

für einen gelehrten Alexandriner etwas sehr Wesentliches gewesen wäre, wird in zwei Versen erledigt; der Name Aeneadae läßt Zweifel darüber, ob das makedonische Aineia oder das thrakische Ainos gemeint ist[1]); ja man müßte nach Aeneas' Erzählung eigentlich annehmen, daß die Gründung überhaupt keinen Bestand gehabt hat, da ja doch sämtliche Troer die *scelerata terra* wieder verlassen. Und weiter, wie wir uns das Verhältnis zu den das Land bewohnenden Thrakern und das v. 61 erwähnte *hospitium* zu denken haben, bleibt völlig im Dunkeln, wie auch alle Vorfragen danach, was Aeneas über Polydoros' Schicksal glaubte, ehe das Prodigium ihm die Wahrheit verkündete u. dgl. Man könnte meinen, Aeneas habe, wie dann in Latium, gleich nach der Landung an öder Küste nur eben die Mauerlinien der Stadt gezogen und das Opfer am Strande sei das erste im neuen Wohnsitze gewesen, worauf dann nach kürzester Frist wieder die Abfahrt erfolgt sei — wenn nicht doch wieder andere Angaben[2]) auf ein Überwintern an der thrakischen Küste hinzudeuten schienen, was der aus Dionys uns bekannten Tradition entspricht. Kurz, all dies schiebt der Dichter achtlos beiseite, wobei er sein Gewissen wohl damit beruhigen mochte, daß der Erzähler Aeneas bei seinen Hörern keine Teilnahme dafür erwarten konnte; wozu aber der eigentliche

1) Die Nachrichten über Aeneas als Gründer von Aineia und Ainos s. bei Schwegler, Röm. Gesch. I 301, 7. Virgil hat offenbar Ainos im Sinne, denn hier zeigte man den Grabhügel des Polydoros (Plin. n. h. IV 11, 43); aber das *procul* v. 13, die Erwähnung des Lykurgos und der Name *Αἰνειάδαι*, der durch Theon als poetischer Name für Aineia bezeugt ist (Steph. Byz. s. v.) könnte verleiten, vielmehr an dies zu denken: gegen Ainos wendet schon Servius zu 16 ein, daß es bereits bei Homer vorkommt (Δ 520), also nicht von Aeneas gegründet sein könne, weshalb auch Virgil den Namen vermeide. Auf der Chalkidike haftet die Aeneassage seit sehr alter Zeit, während Ainos als Gründung des Aeneas nur Pomponius Mela kennt (II 2, 8; auf Servius' *Aenum constituit ut multi putant* ist gar kein Verlaß), und es ist nicht undenkbar, daß dieser durch Virgil beeinflußt ist, wie denn bei Ammian. Marc. XXII 8 (*Aenus qua diris auspiciis coepta moxque relicta ad Ausoniam veterem ductu numinum properavit Aeneas*) und in der Origo g. R. 9, 4 Virgil zweifellos die Quelle ist.

2) 69 ff.: sie fahren ab *ubi prima fides pelago placataque venti dant maria et lenis crepitans vocat auster in altum;* das wird man am natürlichsten auf die Eröffnung der Schiffahrt im Frühjahr beziehen, da von einem Sturm, der sich nun beruhigt hätte (wie V 763), vorher nicht die Rede war; auch zeigt *litora complent* 71, daß die Troer in der neuen Stadt wohnend gedacht sind.

Grund doch eben war, daß der Dichter selbst keinerlei Wert darauf legte. Das einzig Wichtige ist ihm die pathetische Begebenheit am Grabhügel; und wenn ein anderer, der mehr zum Grausigen neigte als Virgil, auf eben diese Seite den vollen Nachdruck gelegt hätte, läßt Virgil ein anderes Pathos mit einfließen: das Mitleid mit dem armen Gemordeten, der selbst im Tode noch Schmerzen leidet, dessen Leib wie der eines Lebenden zerrissen wird.

Die Begegnung mit Helenus war eines der wenigen poetischer Ausgestaltung fähigen Motive, die Virgil der Tradition (Dionys. I 32) entnehmen konnte. Über die Weissagung ist bereits gesprochen; die Szenen der Begrüßung und des Abschieds hat Virgil mit großer Ausführlichkeit behandelt, um alles Pathos zu entwickeln, das namentlich infolge der Einfügung der Andromache die Situation in sich enthielt: auf sie viel mehr als auf den farblos gehaltenen Helenus richtet sich der Sinn des Dichters. Auch hier hat ihn die Tragödie inspiriert: das Bild der unglücklichen Andromache des Euripides steht ihm vor Augen; freilich nicht die um ihren Sohn sorgende Mutter — Molossos, des Neoptolemos Sohn, tritt nicht auf; er hätte das einheitliche Interesse zerstreut, und mit welchen Augen mußte Aeneas den Sohn des Verhaßten ansehen! — sondern als die ungetröstete, ohne Ende trauernde Witwe Hektors und Mutter des Astyanax: der augenblicklichen vergleichsweise glücklichen Lage ist kein Einfluß auf ihr Wesen gestattet. So wird denn der Schmerz um die alten Verluste nicht durch die Freude an dem lebenden Sohn und dem troischen Gatten gemildert, sondern nur durch die quälende Scham verstärkt, daß sie das Lager des übermütigen Siegers hat teilen müssen. Als sie Aeneas erblickt, ist Hektor ihr erster Gedanke; ihre ganze Teilnahme wendet sich dem Ascanius zu; nach ihm bestürmt sie den Aeneas mit Fragen, ihn beschenkt sie beim Abschied, denn in ihm meint sie Astyanax zu sehen: das ist einer der tiefst empfundenen Züge in Virgils Gedicht.[1]) Wie an des Astyanax Tod

1) Im einzelnen viele deutliche Reminiszenzen an Griechisches, meist schon bemerkt. In Aeneas' Anrede (317) *quis te casus deiectam coniuge tanto excipit* erinnernd an Hektors Wort an Andromache (*Z* 462) *σοὶ δ' αὖ νέον ἔσσεται ἄλγος χήτεϊ τοιοῦδ' ἀνδρὸς ἀμύνειν δούλιον ἦμαρ*. Andromache beginnt damit, Polyxena glücklich zu preisen, die durch den Tod der

erinnert wird, so gedenkt Andromache der Opferung der Polyxena: so werden zwei der wichtigsten Iliupersisepisoden, die Aeneas selbst nicht als Augenzeuge berichten konnte, gewissermaßen nachgetragen.[1])

Knechtschaft entging: so sagt sie bei Eurip. Tro. 630 von Polyxena *ὄλωλεν ὡς ὄλωλεν, ἀλλ' ὅμως ἐμοῦ ζώσης γ' ὄλωλεν εὐτυχεστέρῳ πότμῳ* und 677 *ναυσθλοῦμαι δ' ἐγὼ πρὸς 'Ελλάδ' αἰχμάλωτος εἰς δοῦλον ζυγόν. ἆρ' οὐκ ἐλάσσω τῶν ἐμῶν ἡγεῖ κακῶν Πολυξένης ὄλεθρον*; beim Bericht über ihre Schicksale mag Virgil ihren Bericht im Prolog von Euripides' Andromache vor Augen haben (s. Conington zu 328); sachlich weicht ab 329 *me famulo famulamque Heleno transmisit habendam:* das charakterisiert Pyrrhus, der über die Sklavin mit der vollen Willkür des Herrn verfügt. Zu der Frage *ecqua tamen puero est amissae cura parentis* (341) vgl. Hekabes Frage nach Polydoros *εἰ τῆς τεκούσης τῆσδε μέμνηταί τι μου* Eurip. Hek. 992. — In den Abschiedsworten 486 ff. sind Reminiszenzen aus Telemachs Besuch in Sparta (*δ* 130. 149. *o* 125 f.) verarbeitet: s. die Interpreten.

1) Die Andromacheszene wie die folgende Begegnung mit Helenus trägt deutliche Spuren der Unfertigkeit, auch abgesehen von den Halbversen 316 und 340 — dies der einzige in der Aeneis, in dem sogar der Satz unvollendet bleibt. So hat zwar Virgil den v. 347 *et multum lacrimas verba inter singula fundit* sicher geschrieben und durfte das selbstverständlich trotz des *laetus* 346, aber ich bezweifle auch, daß der Vers in unmittelbarer Nähe von 344 f. so stehengeblieben wäre. Auch die Aufnahme und Bewirtung der *Teucri* (wie Virgil 352 statt des üblichen *socii* sagt, weil *socia urbe* folgt) wäre vielleicht besser ausgeführt worden, obwohl der Anstoß, den man an *illos* 353 genommen hat, unberechtigt ist, denn Aeneas spricht hier in der Tat vom *populus,* dem Helenus ein großes Fest gibt *porticibus in amplis,* während beim Empfangsfeste im Palast der Dido nur die *proceres* zugegen sind, der *populus* am Gestade schmaust (I 633). Überhaupt hat man, wie es zu geschehen pflegt, die feststehende Tatsache, daß den Szenen die letzte Hand fehlt, sich zunutze gemacht, um weit über das Ziel hinaus Anstöße zu entdecken (so namentlich Georgii a. a. O. 76 ff.). Das beanstandete *Hector ubi est?* (312) ist vortrefflich: wenn überhaupt Verstorbene erscheinen, meint Andromache, so darf sie vor allem Hektor zu sehen erwarten. Desgleichen untadelhaft die Fragen des Aeneas 317 ff.: daß er das Gerücht, Helenus und Andromache herrschten in Chaonien, zunächst nicht glauben konnte, sagt er ja ausdrücklich, *incredibilis fama* 294, und die Behauptung, daß er ohne diesen Glauben nicht am Strande des Pyrrhus gelandet sein würde, ist ganz willkürlich; es steht ja deutlich zu lesen, daß er das Gerücht erst nach der Landung vernahm. Die Annahme, daß eine Erzählung des Aeneas über Creusas Schicksal ausgefallen sei (Ribbeck), ist eben so falsch wie die andere, daß Virgil Andromaches Wissen um Creusa bei der Überlieferung besser motiviert haben würde (Georgii): daß Virgil in diesen Dingen kein Pedant war, haben wir beim II. Buch wiederholt gesehen. Es ist auch selbstverständlich, daß Virgil nicht meint,

Die Odyssee hat sich Virgil mannigfach zunutze gemacht. Er hat zunächst in der Weise, die uns schon öfters begegnet ist, Situationen des Odysseus auf Aeneas übertragen: hierher gehört die Weissagung des Helenus, in der die Weissagung des Teiresias mit der Wegweisung der Kirke kombiniert ist[1]); ferner der Aufenthalt bei Dido, der in mehr als einem Punkte an die Aufnahme bei den Phaiaken, in anderen an die Kalypsogeschichte erinnert, seine Hauptmotive freilich anderwärts entlehnt; das Schlachten des Viehes der Harpyien, wobei ganz frei mit dem Motiv der

---

Andromache habe eine Frage nach der andern getan, ohne eine Antwort abzuwarten, wie das streng genommen 337 ff. besagen; aber wer kann hier ernstlich Aeneas' Antworten vom Dichter zu hören verlangen? — In der Abschiedsszene ist die zwischen die Aufzählung der Geschenke eingefügte Anrede des Helenus an Anchises sehr auffällig; es sollte mich wundern, wenn noch Niemand die Umstellung von 472—481 vor 463 vorgeschlagen hätte: sie wäre jedenfalls besser als die gewaltsamen Operationen, mit denen sonst der ganze Abschnitt heimgesucht ist. An der Mahnung 477—479 hat man mit Recht Anstoß genommen — das hatte ja Helenus schon viel ausführlicher gesagt. Oder sollte Anchises bei der Weissagung im Tempel des Phoebus nicht zugegen gewesen sein? In der Tat hat Virgil bei dieser ganzen Szene Anchises völlig aus dem Auge gelassen, wie dieser ja auch bei der Befragung Apolls auf Delos beiseite bleibt. Das ist ganz begreiflich: Anchises, der gelähmte Greis, handelt selbst nie, er rät oder befiehlt nur. Aber Virgil empfand, daß er, der doch immerhin das Haupt der Familie ist, bei den ganzen lang ausgesponnenen Helenusszenen nicht völlig ignoriert werden durfte, und so legte er denn die v. 472—481 nachträglich ein; eigentlich hatte freilich Helenus dem Anchises nichts Wesentliches zu sagen, und so ist der Rat 477 ff. eine, wie ich meine, vorläufige Verlegenheitsauskunft. Eingeführt wurde Anchises wieder als Oberstkommandierender, wobei es unberücksichtigt blieb, daß man nach 356 ff. besondere Anstalten zum Aufbruch gar nicht mehr erwartete. 482 schließt an 471 an, noch besser an 469 — vielleicht sind 470 fg. erst eingefügt, um eine Grundlage für das Folgende zu schaffen: die Gastgeschenke gibt man im Augenblicke der Abfahrt, die Ausrüstung mit Leuten (die *duces* sind, wie schon Wagner sah, die von Dionys. I 32 erwähnten ἡγεμόνες, nicht wie Servius will *agasones,* die nicht *duces* heißen können), Pferden, Geräten und Waffen erfolgt billig vorher. — Die Waffen des Neoptolemus sind für Aeneas bestimmt; es ist eine Art Genugtuung für den Besiegten, daß er nun doch des Feindes Rüstung tragen kann.

1) Auch an Phineus' Weissagung bei Apollonios II 311 hat Virgil gedacht: daher stammt *prohibent nam cetera Parcae scire Helenum farique vetat Saturnia Iuno* ∾ *οὐ μὲν πάντα πέλει θέμις ὔμμι δαῆναι ἀτρεκές· ὅσσα δ' ὄρωρε θεοῖς φίλον, οὐκ ἐπικεύσω.*

Heliosrinder geschaltet ist; der Seesturm in I, bei dem außer der gesamten Situation und wesentlichen Zügen der Beschreibung auch die Worte des Helden, freilich charakteristisch umgebogen, der Odyssee entlehnt sind[1]); endlich die Nekyia.

Zweitens hat Virgil die von Odysseus berührten Örtlichkeiten mit ihren fabelhaften Bewohnern in sein Gedicht eingeführt. Darin hatte er einen Vorgänger in Apollonios, der die heimkehrende Argo u. a. auch den ganzen Weg des Odysseus durchmessen läßt, zumeist freilich nicht nach eigner Erfindung. Die gefährliche Fahrt durch die Plankten (IV 922) war durch die Odyssee selbst (μ 70) vorgezeichnet; dabei finden auch Skylla und Charybdis Erwähnung (823; 920). Auch die Entsühnung bei Kirke (659), wie den Besuch bei den Phäaken (980) kannte die Sage, und ebenso war den Sirenen (889) ihre Stelle durch die Einführung des Butes in die Argonautensage bereits angewiesen: Aus gelehrtem grammatisch-geographischem Interesse fügt Apollonios die Kalypsoinsel, deren Lage lediglich notiert wird (572), und die Heliosherden auf Thrinakia hinzu, die man beim Vorbeifahren hört und sieht (963). Aiolos endlich spielt als Verwalter der Winde, ohne mit den Argonauten direkt in Berührung zu treten, eine ähnliche Rolle wie dann bei Virglil (762. 775. 817). — Virgils Aufgabe war erheblich schwerer: die Sage hatte ihm nicht vorgearbeitet, und wenn er seinen Helden auf den Spuren des Odysseus etwas erleben lassen wollte, so war er gänzlich auf freie Erfindung angewiesen; dabei mußte er, seinen Kunstprinzipien getreu, das Episodische nach Möglichkeit zu vermeiden suchen. Die Erwähnung der *Phaeacum arces* (291) dient nur der Ortsbestimmung, desgleichen die der Sireneninsel (V 864), wobei der Dichter in aller Kürze an ihre einstigen Schrecken erinnert. Aeolus ist mit der Szene in I abgetan: und nur hier weicht Virgil, anderer Quelle folgend, von der homerischen Tradition in etwas ab.[2]) Skylla und Charybdis werden uns nahegebracht; nicht als episodische Zutat, sondern sie dienen dazu, den Umweg um Sizilien zu begründen. Aeneas sieht sie selbst nicht, sondern hört nur aus der Ferne das Tosen der Charybdis; aber er weiß von den Ungeheuern durch Helenus, in dessen Munde ihre ausführliche

---

1) S. oben S. 74 fg.
2) S. oben S. 72 fg.

Schilderung vortrefflich motiviert ist: nur so erhält seine Warnung den gebührenden Nachdruck. Auch bei Kirke fahren die Troer nur vorbei (VII 10—24): es ist Nacht, auf dem ruhigen Meeresspiegel zittert das Mondlicht; da flammt am Strande von der Zauberin hochragendem Palast der Feuerschein; das Brüllen wilder Tiere tönt durch die nächtliche Stille. Es ist die letzte Gefahr, die den Aeneaden droht, bevor sie ihr Ziel erreichen; Neptun geleitet sie gnädig daran vorüber. Der Dichter verweilt bei dieser Schilderung etwas länger; nicht nur weil Kirke allein von allen jenen Fabelwesen auch in die latinische Sage verflochten war; der Monte Circello, jedem Römer wohlbekannt, war auch ohne jene Sagenbedeutung als Kennpunkt der Fahrt zu verwerten, wie ihn noch heute jeder nennen wird, der eine Fahrt längs jener Küste beschreibt. — Es bleibt, als einzige rein episodische Einfügung in III, die Szene am Kyklopengestade. Virgil wollte Polyphem in seiner ganzen Furchtbarkeit schildern[1]), ohne doch Aeneas in ähnliche Gefahr zu bringen wie sie Odysseus überstanden hatte: denn ein Seitenstück zu dessen unvergleichlichem Abenteuer zu erdichten, hütete er sich wohl. So half er sich mit der Mittelsperson des Achaemenides, durch den nun zugleich der berühmteste aller *νόστοι* in unmittelbaren Zusammenhang mit der Fahrt des Aeneas gebracht wird: die Tradition wußte ja von einer Begegnung des Aeneas mit Odysseus selbst[2]), der hier durch einen seiner Gefährten ersetzt wird. Virgil hat aber dieser neu erfundenen Figur[3]) und ihrem Schicksal ein pathetisches Interesse zu verleihen gewußt, hinter dem das teratologische des Abenteuers zurücktritt: der Unglückliche, der seine Todfeinde um Rettung vor einem Schicksal anflehen muß, das schlimmer ist als der

1) Der Schilderung des Polyphem durch Achaemenides wird gewissermaßen der Boden bereitet durch die Schilderung der furchtbaren Natur: die Nacht hindurch hören die Gelandeten das Tosen des Aetna und sehen sein Feuer, ohne die Ursache dieser Schrecken zu erkennen.

2) Dionys. XII 22. Ob die Lykophronscholien in dem 1244 genannten Nanos, dem sich Aeneas in Etrurien verbindet, mit Recht Odysseus sehen, kann dahingestellt bleiben (vgl. Geffcken Timaios' Geographie des Westens 44).

3) Daß er sie erfunden hat, folgt wohl schon aus dem Namen Achaemenides: ein griechischer Dichter — und nur ein solcher könnte doch der Vorgänger sein — hätte dem Gefährten des Odysseus schwerlich diesen spezifisch persischen Namen gegeben; den Römer mochte den Anklang an Achaeus verführen.

Tod — das ist eine Erfindung, die ganz im Bereich virgilischer Kunst lag.[1]) Die Ähnlichkeit mit der Sinonszene ist von Virgil eher betont als gemieden: es kann in der Tat die Menschlichkeit der Troer nicht schöner sich zeigen, als wenn sie, die mitleidiges Vertrauen ins Verderben stürzte, nun doch wieder des schutzflehenden Feindes sich erbarmen. Und hier, wo keine göttliche Macht den Frommen Unheil sinnt, findet der Edelmut seinen Lohn: dem Geretteten verdanken sie selbst die Rettung. So tritt der kühnen Verschlagenheit des Odysseus die *pietas* der Troer ebenbürtig zur Seite.

In dem Harpyienabenteuer auf den Strophaden sind verschiedene Sagenmotive verschmolzen. Apollonios hatte ausführlich erzählt, wie die Boreaden Phineus von den Harpyien befreien und deren Verfolgung bei den hiernach Strophaden genannten Inseln auf der Iris Geheiß aufgeben; die Harpyien verschwinden dann in einer Höhle auf Kreta. Virgil läßt sie auf den Strophaden weiterhausen, die sogar ihr *patrium regnum* heißen (249); ja er gibt ihnen reiche Herden von Rindern und Ziegen, was zu ihrem Wesen als der immer Hungrigen, Speiseraubenden (auch bei Virgil haben sie *pallida semper ora fame*) nicht wohl stimmt. Diese Erfindung dient dazu, ein Abenteuer einzuführen, das dem des Odysseus auf der Heliosinsel analog ist: die Troer wie die Gefährten des Odysseus vergreifen sich an Herden, die göttlicher Besitz sind. Wenn weiter die Aeneaden den Kampf gegen die Unholden wagen, so mag das an der Argonauten Kampf gegen

---

1) Durch dies Pathos unterscheidet sich die Szene wesentlich von der Erzählung des Apollonios II 1092 ff., der Rettung der Phrixossöhne durch die Argonauten. Äußerlich ist eine Verwandtschaft unverkennbar, und Virgil mag hier eine Anregung zu seiner Erfindung geschöpft haben: auch die Phrixossöhne sind hilflos auf eine Insel verschlagen, die von gefährlichen Bewohnern (den Aresvögeln) heimgesucht ist; die Wechselreden verlaufen ganz ähnlich wie bei Virgil. Aber weder ist zwischen den Aresvögeln und den Schiffbrüchigen irgend welche Beziehung hergestellt — die Begegnung könnte auf jeder anderen Insel ebensogut spielen —, noch ist überhaupt der Versuch gemacht, die Lage der Phrixossöhne pathetisch zu verwerten. Auch der dramatischen Wirkung ist die Spitze abgebrochen dadurch, daß dem Leser schon vorher ausführlich erzählt wurde, was die Argonauten nachher von Argos hören. Man vergleiche insbesondere die Schilderung von Achaemenides' Auftreten mit Apollonios' trockenen Worten *τάχα δ' ἐγγύθεν ἀντεβόλησαν ἀλλήλοις, Ἄργος δὲ παροίτατος ἔκφατο μῦθον.*

die Aresvögel erinnern, dessen Ausgang freilich ein anderer ist (II 1035 ff.). Das alles dient dem Dichter aber nur als Unterbau für seine neue Konstruktion des Tischorakels, das in der Aeneassage fest war: über die Neuerung Virgils in der Auffassung des Orakels ist oben S. 89 gesprochen. Der künstlerische Wert der Szene liegt wesentlich in der durchgeführten Steigerung; hingearbeitet wird hier nicht auf Mitleid, sondern auf Schrecken, und es wird auch hier versucht, das bloß Grausig-Ekelhafte ins Grandios-Fürchterliche zu steigern: als *Furiarum maxima* und Verkünderin von Apollons Wahrspruch soll Celaeno nach des Dichters Absicht über das Spukhaft-Monströse ins Mythisch-Heroische hinauswachsen.

In eigentliche Gefahr geraten die Troer auf den Strophaden nicht, aber sie erhalten doch wenigstens Gelegenheit, zu den Waffen zu greifen; bei den übrigen Abenteuern war auch das nicht einmal der Fall. Dem Polyphem entrinnen sie, ehe er sich ihrer bemächtigt; Skylla und Charybdis wie Kirke hören und sehen sie nur von weitem; von den Sirenen haben sie ohnedies nichts mehr zu fürchten. In unmittelbarer Lebensgefahr schwebt Aeneas allein bei dem Seesturm in I; doch auch hier ist dafür gesorgt, daß sich die Rettung ohne sein Zutun vollzieht. Aber wenn die Leiden des Aeneas während seiner Irrfahrten nicht, wie die des Odysseus, die Tatkraft und Kühnheit des Dulders herausfordern, wenn sie nicht mit immer wiederholtem Einsetzen von Leib und Leben überwunden werden, so hat doch Virgil sicher nicht gemeint, das Los seines Helden darum leichter gestaltet zu haben. Was er ihn erdulden läßt, ist seelisches Leid, das der Dichter selbst viel tiefer nachempfinden kann als körperliche Pein und Lebensgefahr; die Entbehrung der Heimat, die Bitternis der Verbannung, die immer wieder getäuschte Hoffnung, das jahrelange Suchen nach unbekanntem Ziel: das sind die Nöte des Aeneas; sein Ruhm und seine Heldenschaft, daß er trotz allem aushält bei der von Gott auferlegten und den heimischen Göttern geschuldeten Pflicht. Schildern lassen sich freilich solche seelische Leiden und Taten sehr viel schwerer, als sichtbare, körperliche Vorgänge, schwer vor allem durch den Mund des Helden selbst[1]);

1) Das Ethos von Aeneas' Abschiedsworten an Helenus und Andromache ist recht eigentlich das Ethos des ganzen Buches: *vivite felices, quibus est fortuna peracta iam sua; nos alia ex aliis in fata vocamur* u. s. f.

der Dichter rechnet darauf, daß der Leser sich so lebhaft in die Situation des Helden hineinversetze, daß er die Gefühle, die jenen bewegt haben müssen, in sich selbst von neuem erzeuge: darauf vielleicht noch mehr als auf dem Eindruck der einzelnen Abenteuer beruht die vom Dichter erstrebte pathetische Wirkung der Irrfahrten des Aeneas.

Drittes Kapitel.

Dido.

Die Historie erzählte von Königin Didos freiwilligem Tode, durch den sie dem Gatten Sicharbas über sein Grab hinaus die Treue bewährte: als ihr keine andere Rettung vor dem erzwungenen Ehebündnis mit Jarbas blieb, bestieg sie den Scheiterhaufen. Irgend ein Dichter, vielleicht Naevius[1]), hat diese Geschichte aus freier

1) So bestimmt, wie das neuerdings meist geschieht, möchte ich dies freilich nicht behaupten. Alles, was wir von Naevius in dieser Frage wissen, ist bekanntlich in der Angabe des Servius zu IV 9 enthalten: *cuius filiae fuerint Anna et Dido Naevius dicit.* Daß Naevius, wo er zuerst auf Karthago zu sprechen kam, auch die Gründungsgeschichte erzählte, würde man a priori vermuten. Und auffällig ist immerhin, daß Macrobius (VI 2, 31) uns zwar berichtet, Virgil habe den Seesturm, die Klagen der Venus und den Trost Juppiters in I aus Naevius entlehnt, von Dido aber gänzlich schweigt, wie er denn auch V 17, 4 für die Fälschung der Didotradition, durch die in der populären Vorstellung ihr reines Bild getrübt sei, Virgil verantwortlich macht, ohne eines Vorgängers zu gedenken. Aber diese Argumente ex silentio genügen nicht zum Beweis dafür, daß Naevius die Geschichte nicht hatte (wie L. Müller Q. Ennius 147 Enni rell. XXIII angenommen hat). Aus Servius' Notiz zu IV 682 *Varro ait non Didonem sed Annam amore Aeneae impulsam se supra rogum interemisse* folgt freilich auch nicht mit absoluter Sicherheit, daß Varro mit seiner Aufstellung jene andere berichtigte; aber die wahrscheinlichste Erklärung der merkwürdigen Behauptung ist doch die, daß Varro, um die historische Tradition mit der poetischen auszugleichen, behauptet hat, da Dido sich aus anderem Anlaß getötet habe, könne die unglückliche Geliebte des Aeneas, falls er eine solche überhaupt in Karthago hinterlassen habe, nur Didos Schwester Anna gewesen sein: die Auskunft gliche dem beliebten Mittel, durch Annahme von Homonymen zwei sich ausschließende Sagenversionen mit einander zu vereinigen. Dann hätte Varro die Tradition doch für mehr gehalten als für bloße poetische Fiktion. Existierte sie aber schon in republikanischer Zeit, so wird man freilich am liebsten Naevius als ihren Schöpfer ansehen (so auch Meltzer — nach Niebuhr u. A. — Roschers Lex. I 1018; kühne

Erfindung nach dem Vorbilde hellenistischer Erotik umgestaltet und auf dem Scheiterhaufen nicht die standhaft treue Witwe, sondern die verlassene Geliebte des Aeneas sterben lassen. Virgil hat diese Fassung aufgenommen und sie ist durch ihn populär geworden, aber das Bewußtsein, daß sie poetische Fiktion war, hat sich nicht verloren: kein Historiker hat sie, soviel wir wissen, auch nur der Erwähnung gewürdigt.[1]) Selbst bei Virgil schimmert das altüberlieferte Bild Didos unter der modernen Übermalung noch durch; nicht nur darin, daß die Treue gegen den verstorbenen Gatten als wirksames Motiv dient: wenn Dido klagt, daß sie die Scham in sich ertötet und den Ruhm vernichtet habe, der allein sie zu den Sternen hob (IV 322), so wirkt hierbei — wohl unbewußt — die Erinnerung an jene Dido mit, die um der Treue willen in den Tod ging und so unsterblichen Ruhm gewann.

Unter dem Zwange feststehender Tradition hat also Virgil jedenfalls nicht gehandelt, als er Dido seinem Epos einfügte.

Ebensowenig waren es Gründe der Technik, die ihn dazu bewogen, etwa das Bedürfnis nach einem Zuhörer bei Aeneas' Erzählungen: hier hätte ja z. B. Acestes eintreten können. Sondern eine Liebesgeschichte gehörte für Virgil einfach zum integrierenden Bestande des Epos. Kirke und Kalypso, Hypsipyle und Medea verlangten gebieterisch ein Gegenstück, sollten die Erlebnisse des Aeneas nicht ärmlich zurückstehen hinter denen des Odysseus und Jason: höchster Reichtum und eine möglichst erschöpfende Ausnutzung aller epischen Motive war aber gerade Virgils Ideal. Wenn irgend eine ältere poetische Darstellung Virgils Blick auf die Gründerin Karthagos lenkte, so fühlen wir nach, wie dieser Blick gebannt auf ihr haften blieb: sie war in der Tat ganz einzig geeignet für des Dichters Zwecke. Die Historie wußte ja

---

und schwanke Hypothesen anderer Art bei Wörner Sage v. d. Wanderungen d. Aen. 17 ff.). Unwahrscheinlich ist Maaß' Zurückführung von Ovids Annafabel (fast. III 545 ff.) auf Naevius (Comment. mythogr., Gryph. 1886, XVII), der erstlich keinen Anlaß hatte über Annas späteres Schicksal zu berichten, und zweitens mit dieser ganzen Erzählung sehr schlecht der Absicht gedient hätte, die man doch bei seiner Erfindung voraussetzen darf, den punischen Krieg gewissermaßen als die Rache von Didos Volk für Aeneas' Untat hinzustellen: bei Ovid söhnt sich Didos Erbin mit Aeneas aus.

1) Abgesehen von Malalas 162 und Kedrenos I 246, die auf Virgil zurückgreifen. Man hat die Geschichte aus Timäus hergeleitet, mit Unrecht, wie nach anderen Geffcken zeigt, Timaios' Geogr. d. Westens 47 f.

von anderen Liebesbündnissen des Aeneas: mit der Tochter des Anius sollte er einen Sohn gezeugt haben (Serv. III 80), in Arkadien wußte man von zwei Töchtern, die ihm Kodone und Anthemone geboren hätten (Agathyllos bei Dionys. I 49); aber was waren diese namenlosen Mädchen gegen die gewaltigste Königin, von der die Geschichte wußte, die Gründerin der einzigen Stadt, die dem dereinstigen Rom furchtbar werden sollte. Und welche Perspektive gab eben dieser welthistorische Kampf zwischen Rom und Karthago für das freundlich-feindliche Zusammentreffen der beiden Gründer. Wenn nun aber die Einführung der Dido ins Auge gefaßt war, so ergab es sich von selbst, daß sie zu Aeneas' Zuhörerin wurde — vielleicht gab auch hierzu Naevius die Anregung.[1]) Zweifellos war Virgil stolz darauf, dem homerischen Motiv der Erzählung neue fruchtbare Seiten abgewonnen zu haben: die keimende Liebe ist für Dido der Antrieb zu ihrer drängenden Frage, und eben die Erzählung der Taten und Leiden steigert ihre Liebe aufs höchste, wird so selbst zum treibenden Motiv der Handlung.[2])

Den tragischen Ausgang dieser Liebe übernahm Virgil von seinem Vorgänger. Wenn dies Naevius war, so stammt von diesem schwerlich mehr als das einfachste Gerippe der Handlung; die Ausführung gehört Virgil. Wohl in keinem Abschnitt seines Epos entfernt er sich weiter von Homer als in diesem: er tat das offenbar mit vollem Bewußtsein. Wenn es überhaupt sein Ideal war, sich dem alten Epos so weit wie möglich zu nähern, ohne doch das, was er als Fortschritt und neue Errungenschaft späterer Zeit schätzte, sich entgehen zu lassen, so betrat er

---

1) Falls nämlich zu dem Satze *blande atque docte percontat quo pacto Troiam urbem reliquerit* Dido Subjekt war. Daß aber Aeneas' Erzählung dann wiedergegeben wurde, ist ausgeschlossen; die Fragmente lehren ja, daß der Auszug in dritter Person erzählt war (Noack Herm. XXVII 437).

2) Hatte Virgil in dieser Wendung etwa einen Vorgänger an Philetas? Dieser hatte im Hermes (Parthen. 2) nach κ 14 erzählt, wie Aiolos den Odysseus *τὰ περὶ Τροίης ἅλωσιν καὶ ὃν τρόπον αὐτοῖς ἐσκεδάσθησαν αἱ νῆες κομιζομένοις ἀπὸ τῆς Ἰλίου διεπυνθάνετο*, und wie sich die Tochter des Aiolos Polymele in den Helden verliebt. — Was Naevius aus dem Motiv der Erzählung gemacht hatte (s. o.), wissen wir nicht. Ovid läßt ars am. II 127 den Odysseus bei Calypso *Troiae casus* erzählen: ersichtlich eigene Erfindung (nach dem Vorbild Virgils, vgl. das *iterumque iterumque* mit Aen. IV 19 ff.), der echt ovidischen Schlußpointe zuliebe.

hier ein Gebiet, das nach Homer eigentlich erst neu entdeckt war: die Schilderung der Liebe als seelenerfüllender und seelenzerstörender Leidenschaft. Bei Homer werden von der Liebe nicht eben viel Worte gemacht; ungern zwar, aber doch mit echt göttlicher Freiheit des Gemüts lassen die liebenden Göttinnen ihren Helden ziehen: Kalypso sorgt für Wegzehrung, Kirke gibt die Wegweisung, von keinem Abschiedsworte hören wir.[1]) Apollonios, ganz modern in seiner Schilderung von Medeas vergeblichem Kampf gegen die gewaltig aufsteigende Leidenschaft, geht in der an sich der Didogeschichte analogen lemnischen Episode doch nicht zu weit über die maßvolle Stimmung des alten Epos hinaus; zwar werden die Abschiedsworte des Hypsipyle und des Jason berichtet, von Tränen und Händedrücken ist die Rede; aber die beiden scheiden doch im besten Einvernehmen: nie hat Hypsipyle darauf gerechnet, den lieben Gast dauernd zu fesseln, sie denkt nicht daran, ihm ob seines Scheidens zu grollen. Auch hier bleibt das Wesentliche die Begebenheit; die Grenzen des Pathos werden nur eben gestreift. Für Virgil war die Sagenform, die er wählte, vor allem deshalb wertvoll, weil sie ihm Gelegenheit gab, aufs stärkste pathetisch zu wirken. An Mustern und Vorbildern fehlte es nicht: in nichts war ja die letzte Blüte griechischer Poesie erfinderischer gewesen als im Aufspüren aller Fährnisse und Unglücksfolgen verzehrender Leidenschaft, nicht erhörter oder verratener oder verbrecherischer Liebe, die ihr Opfer durch Kummer, Scham und Verzweiflung in den Selbstmord trieb. Freilich war dergleichen wohl kaum je zum Gegenstand epischer Darstellung geworden: im Epyllion hatte sich die hellenistische Zeit ein neues Gefäß geschaffen, wohl geeignet, den neuen Stoff aufzunehmen. Virgils Didogedicht hat in seiner runden Abgeschlossenheit gewiß Verwandtschaft mit jener klassischen Form erzählender Kleinkunst: aber unverkennbar ist doch des Dichters Bestreben, dem Gegenstand zum Trotz episch-heroischen Ton zu treffen und festzuhalten. Eine unschätzbare Hilfe hierbei bot ihm das Drama; hier konnte

---

1) In stärkstem Gegensatze dazu Properz I 15, 11 *multos illa (Calypso) dies incomptis maesta capillis sederat iniusto multa locuta salo* u. s. w.: das ist für Properz selbstverständlich und eine bestimmte hellenistische Vorlage gar nicht notwendig vorauszusetzen. Irgend ein Spätling hat aber in stumpfsinnigem Schematismus gar die göttliche Calypso im Liebesleid sich selbst töten lassen, Hygin. Fab. 243.

er lernen, seinen Stoff in erhabenem Stile zu behandeln, und er hat diese Hilfe nicht verschmäht. Die folgende Analyse soll versuchen, die Technik seines tragischen Epyllions in ihre Komponenten aufzulösen.

1.

Der vierte Gesang ist Dido gewidmet; so sehr beherrscht sie die Szene, daß der Held des Epos als Deuteragonist erscheint. Wir finden sie am Eingang in den Fesseln der Liebe. Sie erreicht das Ziel ihrer Sehnsucht; da tritt die Peripetie des Dramas ein, die zum raschen Absturz von der Höhe des erträumten Glücks und zum unseligen Ende führt. Die Exposition dieser Tragödie ist im ersten Buche in der Ausführlichkeit gegeben, die ein Vorrecht des Epikers vor dem Dramatiker ist.

Didos Auftreten ist zwiefach vorbereitet. Aeneas hört zuerst von ihr durch Venus; die kunstvolle Erzählung ist darauf berechnet, nicht nur zu belehren, sondern einzunehmen.[1]) Mitleid

1) Der Vergleich mit der ausführlichen Darstellung bei Justin XVIII 4 lehrt mit Evidenz, wie bewußt Virgil auch hier pathetisch zu wirken, Mitleid mit Dido und Entrüstung über Pygmalion hervorzurufen sucht. Darum die wiederholte Betonung von Didos Liebe zu Sychaeus und die grausame Täuschung nach vollbrachter Tat, aus der sie erst der jämmerliche Anblick des Schattens reißt; andererseits die Steigerung der Freveltat: *ante aras, incautum superat, inhumati coniugis,* und die Epitheta des Pygmalion *scelere ante alios immanior omnis, inpius, securus amorum germanae, multa malus simulans;* den Tyrannen haßt oder fürchtet sein eigenes Volk (361). Daß der Gemordete selbst den Frevel aufdeckt, ist kaum virgilische Erfindung: ἐξ ἐνυπνίου τὸν φόνον ἐπέγνω Appian Pun. 1; vgl. die Erscheinung des gemordeten Polydoros in Euripides' Hekabe. — Justin erzählt: *Elissa diu fratrem propter scelus aversata ad postremum dissimulato odio mitigatoque interim vultu fugam tacita molitur;* sehr viel dramatischer läßt Virgil die Unglückliche zunächst durch die Vorspiegelung betrügen, daß der verschwundene Gatte am Leben sei, und dann plötzlich den Trug durch die Geistererscheinung zerreißen, worauf sofort die Anstalten zur Flucht getroffen werden. Die Flucht selbst wird ganz kurz geschildert: *navis quae forte paratae corripiunt onerantque auro;* bei Justin täuscht Dido zunächst den Bruder, dann dessen Abgesandten — wobei sie noch dazu ein frevelhaftes Spiel mit den Manen des Gatten treibt; wenn Virgil das in seiner Quelle vorfand (vgl. Conington introd. p. XL, der aber nicht ganz richtig interpretiert), so begreift sich ohne weiteres, daß er von der schlauen Überlistung absichtlich schweigt: das war ein störender Zug im Bilde des heroischen Weibes. Wenn Sychaeus stark hervortritt, so ist das zugleich παρασκευή für die Rolle, die er in IV spielen soll; deswegen wird auch betont, daß er Didos erster Gatte war, worauf für die Erzählung selbst nicht viel ankommt.

wird im Hörer erweckt, das in Bewunderung übergeht: eine in tiefster Seele gekränkte Fürstin rafft sich, durch das Unglück über ihr Geschlecht hinausgehoben, zu männlich kühner Tat auf — *dux femina facti* — und wagt es, sie die Frau, mitten unter Barbarenstämmen eine Stadt zu gründen, deren künftige Größe schon der Anfang ahnen läßt. Und dann sieht zweitens Aeneas diese Stadt selbst, Didos Werk, und staunt über die gewaltige Anlage, über die rege Tätigkeit der Erbauer, in denen der Geist der Herrscherin lebt; ihren menschlichen Sinn, der fremde Größe ehrt und fremdes Leid mitfühlt, erkennt er aus den Bildwerken des Tempels, die ihm zugleich die Gewißheit geben, daß sein Name und seine Taten der Königin nicht unbekannt sind.

Nun erst erscheint Dido selbst, und ihre Erscheinung entspricht dem Bilde, das vorbereitet war: als Königin mit königlichem Gefolge tritt sie auf, mit königlicher Hoheit[1]), zu königlichem Tun: hatte Aeneas bisher ihre Werke bewundert, so sieht er sie nun selbst am Werk, und hatte er auf ihren menschlich-edlen Sinn gehofft, so wird diese Hoffnung nun erfüllt durch den Empfang, den sie den schutzsuchenden Troern bereitet. So ist alles geschehen, um der nun endlich folgenden persönlichen Begegnung bei Aeneas den günstigsten Boden zu bereiten.

Das ist ein In-Szene-setzen, wie es mir in der antiken erzählenden Literatur sonst nicht bekannt ist. Einzelne Motive darin sind ja der Einführung des Odysseus bei den Phäaken entlehnt: wie Venus den Aeneas über Dido, so unterrichtet Athene den Odysseus über Arete; ähnlich wie Aeneas beim Anblick Karthagos staunt Odysseus in der Phäakenstadt über Häfen und Schiffe, Plätze und Mauern (η 43). Aber man sieht leicht, wie viel höhere Bedeutung beide Motive als vorbereitende bei Virgil gewonnen haben: Aeneas wird die Fürstin lieben, die er durch Venus preisen hörte, und wird, ihr Werk aufnehmend und fortsetzend, den Bau der Stadt leiten, deren werdende Größe er bewundert. Wie dann alles, was er im Tempel der Juno sieht und erlebt, darauf berechnet ist, daß Aeneas und mit ihm der Leser

1) Daß die Übernahme des homerischen Vergleichs von Nausikaa mit der den Nymphenreigen führenden Artemis nicht glücklich ist, hat Probus in seiner bekannten scharfen Kritik (Gellius IX 9) treffend auseinandergesetzt; man halte dagegen die geschickte Umformung des Vergleichs bei [illegible]nios III 875 ff.

Dido höher schätzen lernt, das hat in der Odyssee keine Parallele mehr; die Erfindung ist recht eigentlich dramatisch: alles, was uns der Dichter über seine Heldin mitzuteilen hat, setzt er in Handlung um, deren Träger Aeneas ist. So ist nicht nur dieser für Dido bereits gewonnen, ehe er noch ein Wort mit ihr gewechselt hat: auch der Leser erhält von ihrem ersten Auftreten einen Eindruck, wie im Drama vom ersten Auftreten einer Hauptperson, auf die durch eine kunstvolle Exposition seine Erwartung gespannt ist — man denke etwa an Tartuffe oder Egmont —, und die Erzählung von Didos weiteren Schicksalen in IV kann, da ihre Fäden bereits angesponnen sind, auf leichte Empfänglichkeit beim Leser rechnen.

Auch Dido ihrerseits ist auf die Erscheinung des Aeneas seit langem und stufenweis vorbereitet. Von Teukros hat sie nach Trojas Fall zuerst ihn nennen und aus Feindesmund rühmen hören (619 ff.), sie weiß, daß er als der Göttin Sohn gilt. Die Kämpfe um Troja und die Rolle, die Aeneas dabei gespielt hat, sind ihr bis in Einzelheiten bekannt: mit ihrer Darstellung hat sie das vornehmste Heiligtum der neuen Stadt geschmückt, in dem sie selbst zu thronen pflegt. Und nun hört sie den König von seinen eignen Mannen preisen, hört, wie unbedingt sie auf ihn vertrauen; kein Wunder, daß der Wunsch in ihr rege wird, ihn auch selbst zu sehen. Kaum hat sie diesen Wunsch geäußert, so steht er plötzlich, wie eine göttliche Erscheinung[1]), vor ihr, gehoben durch den Stolz über das Vernommene, die Freude über die Rettung der Genossen und seiner selbst, die Bewunderung für Didos königliche Art: 'die göttliche Mutter hatte ihn

1) Der Nebel weicht von ihm, der ihn verhüllte wie den Odysseus bei der Phäakenstadt, und wie Jason, bis er den Palast des Aietes erreicht, III 210. Übrigens mißversteht man das *iamdudum erumpere nubem ardebant* 580, wenn man paraphrasiert, 'der Held vor Eifer brennend, sich bemerklich zu machen, aber außer Stande dies zu tun, bis der Zauber von selbst verschwindet': so Cauer, Grundfragen der Homerkritik 227. Daß Aeneas und Achates sich gern bemerkbar gemacht hätten, stand schon 514 *avidi coniungere dextras* a r d e b a n t*:* sie tun es nicht, weil *res incognita animos turbat.* Erst in Achates' Worten 582 ff. ist ausgesprochen, daß nun jedes Bedenken schwinden muß, und eben da schwindet auch der Nebel: aus der Frage *quae nunc animo sententia surgit* geht hervor, daß es nur auf den freien Willen der beiden ankommt. Tassos Nachahmung Gerus. lib. X 48 fg. ist für das Verständnis der virgilischen lehrreich.

mit Jugendglanz überhaucht', so erklärt Virgil in echt homerischer Weise[1]) diese durch den Augenblick gegebene Steigerung seines Wesens und die Wirkung, die sein Anblick auf Dido erzielen muß.

Da nun so beiderseits der Boden bereitet ist, könnte man vielleicht erwarten, daß auch gleich beim ersten Anblick die gegenseitige Liebe aufflammen würde. Bei den hellenistischen Erotikern ist ja diese blitzschnelle Entstehung der Leidenschaft geradezu ein 'Gesetz der künstlerischen Darstellung'[2]), und diesem Gesetz fügt sich auch die epische Erzählung des Apollonios wenigstens für die Leidenschaft der Medea: sie trifft der Pfeil des Eros, als sie zum ersten Male Jason erblickt, und sogleich erfüllt die Liebe ihr ganzes Sein (III 275ff.), während Jason sie zunächst gar nicht beachtet und erst weit später, im Verlauf des heimlichen Zwiegesprächs, durch die Tränen der Liebenden auch seinerseits entzündet wird (1076ff.). Medea ist verloren durch den bloßen Anblick, also durch die heldenhafte Schönheit des Mannes: und das ist ja bei jenen hellenistischen Erotikern auch ganz durchgängig der einzige Quellpunkt der Liebe. Wir sahen, wie viel seelischer Virgil die Neigung vorbereitet, und dem entspricht es denn auch, wenn er dem bloßen Anblick die Macht nicht zuschreibt, den Brennstoff, mag er auch noch so sorgfältig aufgehäuft sein, zur lodernden Flamme zu entzünden. Freilich ist ja dieses Paar auch nicht zu vergleichen mit jenen des Eros unkundigen Jünglingen und Mädchen, die der unbekannten Leidenschaft wehrlos anheimfallen. Von den Liebesgefühlen des Aeneas zu sprechen, hat der Dichter gänzlich vermieden: erst bei der Trennung hören wir durch kurze Andeutungen ausdrücklich, wie tief ihn die Liebe gepackt hat. Im übrigen läßt der Dichter die Tatsachen sprechen, nachdem er die seelischen Vorbedingungen

---

1) Das Vorbild bekanntlich ζ 229 fg., wo aber äußere Mittel, Bad, Salbung und Kleidung zu der Erhöhung der Leiblichkeit führen, die das Eingreifen der Athena sozusagen nur anschaulich macht. Bei Virgil ist, wie so oft, das Motiv verinnerlicht und darum weniger unmittelbar überzeugend, aber doch fein und wohlüberlegt. Weniger gut Apollonios III 918ff.

2) Rohde, Griech. Rom. 149. So Virgil selbst früher: *ut vidi ut perii* ecl. VIII 41, vom Cirisdichter 429f. verdorben. Auch Catull 64, 86 *hunc simulac cupido conspexit lumine virgo regia . . non prius ex illo flagrantia declinavit lumina* etc. — Der hellenistischen Erotik ist auch hierin die Komödie vorangegangen, Terenz Phormio 111, Eunuch. II 3 u. s. w.

so vollständig wie möglich gegeben hat: zu den Gefühlen der Bewunderung und der mitleidigen Teilnahme am früheren Leid kommt ja nun noch die Dankbarkeit hinzu, der er in überschwänglichen Worten Ausdruck verleiht (597 ff.); das weitere Verhalten Didos, ihre herzliche und offenkundige Neigung zu dem vermeintlichen Ascanius wie die leidenschaftliche Teilnahme an Aeneas' eigenen Schicksalen tut das übrige. Später bedarf es keiner ausdrücklichen Versicherung mehr: wenn ein Held wie Aeneas über einem Weibe seine göttliche Bestimmung auch nur für kurze Zeit vergessen kann, wie übermächtig muß die Leidenschaft sein![1]) — Auch Dido muß vergessen, ehe ihr Herz den neuen Gefühlen offen steht: noch hängt sie ja an dem Gatten ihrer Jugend, Sychaeus; ja sie fühlt die Pflicht ihm treu zu bleiben und scheut vor einem Bündnis als einem Unrecht gegen den ersten Gatten. So war denn auch bei ihr eine plötzliche Überrumpelung durch den Pfeilschuß des Eros, wie das neben vielen anderen[2]) Apollonios geschildert hatte, nicht am Platze. Virgil schließt sich der hellenistischen erotischen Technik an, indem er die überwältigende Liebe durch ein persönliches Eingreifen Amors symbolisiert; aber er wählt eine Form, die eben das, wenn auch rasche, so doch allmähliche Eindringen der neuen Liebe[3]) anschaulich machen soll: die erste Nacht hindurch, während Aeneas seine Taten und

1) Daß Virgil von Aeneas' Liebe nur andeutungsweise spricht, auch von seinem Abschiedsschmerz nur ganz wenig sagt, hat seinen Grund nicht nur in des Dichters Scheu, bei seines Helden Schwäche zu verweilen, sondern auch in der künstlerischen Tendenz, die Einheit der Erzählung streng dadurch zu wahren, daß Dido resolut in den Vordergrund gestellt wird: vgl. im 2. Teil 'Komposition'. Modernem Gefühl erscheint das Benehmen des Aeneas leicht herzlos und unritterlich, vor allem weil man seine Worte 333 ff. nicht so versteht wie sie Virgil gemeint hat: Aeneas, *obnixus curam sub corde premens,* zwingt sich mühsam, sein Gefühl zu unterdrücken und nur die Vernunft sprechen zu lassen, weil er weiß, daß er nur so fest zu bleiben vermag: dies Bezwingen der tiefsten Neigung dem Götterwillen zu Liebe ist kurz, aber, wenn man die Worte nur ernstlich auffaßt, völlig ausreichend auch 345 f. und 440 ff. ausgedrückt. — Simcox, A history of latin litterature I 269: *Didos side of the story is treated in a thoroughly modern way, Aeneas' side is treated in an archaic way:* geistreich, aber nicht zutreffend; eher wäre zu sagen, daß Dido der griechischen Poesie, Aeneas der römischen Moral entstammt.

2) Rohde, Gr. R. 149, 4.

3) *paulatim abolere Sychaeum* 720.

Leiden erzählt und sich, wie wir oben sahen, in Didos Herz hineinerzählt, weilt Amor in Ascanius' Gestalt zwischen beiden. Virgil hat aber auch nicht versäumt, dieses Einwirken der Gottheit selbst als ein notwendiges erscheinen zu lassen. Es handelt sich nicht nur darum, ein Frauenherz zu erobern, das der Heldenerscheinung eines Aeneas wohl ohnedies nicht widerstanden hätte; sondern es gilt, Vorkehrung zu treffen gegen die Ränke der Juno (671 ff.), die sich Didos als eines Werkzeugs ihres Hasses bedienen könnte: und gegen gottgewollten Haß kann nur wieder gottgesandte Liebe stand halten.[1])

2.

Didos Liebe hat zunächst einen Kampf mit dem Pflichtgefühl zu bestehen: diesen Kampf und den Sieg der Liebe stellt uns das Zwiegespräch mit der Schwester vor Augen. Virgil hat die von der Überlieferung gegebene Treue gegen den ersten Gatten benutzt, um einen Konflikt in Dido selbst zu schaffen, der für die Handlung von größter Wichtigkeit ist. Damit Didos Tod poetisch gerechtfertigt erscheine, muß sie eine Schuld auf sich laden; diese Schuld besteht darin, daß sie die Pflicht der Treue, die sie als bindend anerkennt, wissentlich verletzt. Der *pudor* ist es, der ihr den neuen Ehebund verbietet und den sie, durch Annas Scheingründe nur zu gern verleitet, außer acht läßt. Die *αἰδώς* hemmt auch bei Apollonios Medeas Beginnen: aber es ist dort nur die jungfräuliche Sittsamkeit, die es verbietet, ohne Wissen der Eltern mit dem fremden Mann sich einzulassen; von ihr sagt sie sich nach langem Kampfe los: *ἐρρέτω αἰδώς* III 784. Didos *pudor* ist dagegen eine Macht, die sie als göttlich und unter göttlichem Schutze stehend anerkennt. Das ist spezifisch römische Denkweise: der *virtus* des Mannes entspricht als sittliches Ideal die *pudicitia* der Frau, und unter allen Zeugnissen, die uns die hohe Schätzung der *univira* lehren[2]), ist keines charakteristischer als die Nachricht, daß an den Altären der Pudicitia nur

1) Wie sehr die pathetische Szene zwischen Venus und Amor gegen die in allen Farben tändelnder Kleinmalerei spielende Parallelszene bei Apollonios absticht, ist oft hervorgehoben worden, z. B. von Sainte-Beuve Étude sur Virgile (1857) 306 ff.; es wird darauf in anderem Zusammenhange noch zurückzukommen sein.

2) Vgl. Marquardt Privatleben der Römer 42.

„Matronen von anerkannter Keuschheit, die in erster und einziger Ehe lebten“[1]), opfern durften. Wie sich die Praxis der virgilischen Zeit zu dieser idealen Forderung stellte, ist bekannt; aber daß wenigstens in den Kreisen, die auf altrömische Sittlichkeit noch etwas hielten, die Forderung als solche aufrecht erhalten wurde, dürften wir schon aus Virgil schließen. Mit welchen Gefühlen Augustus diese Verse hörte, möchte man gern erfahren: er war Livias zweiter Gatte, war Scribonias dritter Gatte gewesen[2]); aber es ist nach der sonstigen Richtung seiner Politik und ihrer Unabhängigkeit von seiner eigenen Lebensführung durchaus nicht unwahrscheinlich, daß er einer Forderung sympathisch gegenüberstand, die ja der so leidenschaftlich von ihm angestrebten Heiligung der Ehe nur dienlich sein konnte. Virgil hat jedenfalls Dido schon dadurch auf eine hohe Stufe der Sittlichkeit zu stellen gemeint, daß er sie jene Forderung als sittlich-religiöse Pflicht empfinden ließ; sie verletzt diese Pflicht, nachdem ihre starke Stütze, die Liebe zum ersten Gatten, gefallen ist; aber sie entgeht den bereuenden Gewissensqualen nicht (552) und sühnt ihr Verschulden durch den Tod (457 ff.): vereint mit Sychaeus weilt sie unter den Schatten (VI 474). —

Eine Schwester Didos, Anna, war in der Tradition gegeben: Virgil überträgt ihr eine wichtige Rolle, wichtig freilich mehr für die Technik der Erzählung als für die Entwicklung der Handlung: die Rolle der ‚Vertrauten‘. Man ist zunächst geneigt, zum Vergleich aus Apollonios' Dichtung Chalkiope, die Schwester der Medea, heranzuziehen; die aber ist durch die Handlung mit Notwendigkeit gegeben, und Medea vertraut sich ihr nicht an, verbirgt ihr vielmehr ihre eigenen Gefühle und handelt im entscheidenden Augenblick, bei der Flucht, ganz auf eigene Hand, ohne Rücksicht auf die Schwester. Apollonios hält auch hier streng am epischen Stile fest. Die ‚Vertraute‘ ist eine Schöpfung dramatischer Technik, von der klassizistischen Tragödie als stehende Figur aus der antiken (Medea, Phaidra u. s. w.) entnommen; sie

---

1) Liv. X 23, 9; weitere Zeugnisse bei Wissowa, Religion der Römer 208, 1.

2) Freilich hatte er sich auch von dieser, angeblich *pertaesus morum perversitatem eius*, scheiden lassen (Suet. Aug. 62), und die zweite Ehe der Livia erklärt Ovid damit, daß sie allein des Augustus würdig gewesen sei und kein anderer — also auch nicht der erste Gatte — ihrer wert, trist. II 161, vgl. fast. I 650.

dient dazu, daß der Zuhörer Dinge erfahre, die von den handelnden Personen nur die eine weiß und wissen darf; ihr verschwiegenes Seelenleben kann so der Dichter vor dem Zuschauer ausbreiten, Bedenken entwickeln und zerstreuen, ohne fortwährend auf das Auskunftsmittel des Monologs zu rekurrieren. Der epische Dichter kann den Monolog durch die Erzählung ersetzen oder wenigstens ablösen, wie das eben Apollonios vortrefflich durchgeführt hat. Virgil spart sich den Monolog für die pathetischen Höhepunkte seiner Erzählung auf; der Vertrauten bedient er sich, um in früheren Stadien den epischen Bericht in dramatische Aktion umzusetzen. Es ist bei ihm nicht die vertraute Dienerin oder Amme, die im Drama der Herrin zur Seite steht und dann in der erotischen Erzählung hellenistischer Zeit [1]) so oft den Verkehr zwischen den Liebenden vermittelt, der Leidenschaft ihrer Herrin in blinder Ergebenheit ohne Rücksicht auf Pflicht und Ehre zur Befriedigung verhilft; dieser Figur haftet meist etwas Vulgäres an und dergleichen widerspricht durchaus Virgils Begriffen von der Erhabenheit epischen Stils. Die *nutrix* kann wohl einmal eine Botschaft ausrichten (Barce, 632), aber sie steht zu tief unter der Königin, um etwa Einfluß auf ihre Entschließungen zu gewinnen oder ihre demütigenden Bekenntnisse entgegenzunehmen und ihre Bitten dem Aeneas zu überbringen: zu alle dem ist Anna, die *unanima soror*, wie geschaffen. Ihrer bedient sich auch Virgil, um das Pathos der Schlußszenen zu steigern und, worauf ihm bei jeder pathetischen Szene so viel ankam, den Eindruck des furchtbaren Ereignisses zu schildern: der Schmerz der getäuschten und verlassenen Schwester (675 ff.), in deren Armen Dido stirbt, vertieft beim Leser die Wirkung dieses Todes. — Gewiß kann man sich die Figur der Anna wegdenken, ohne die Handlung irgend wesentlich zu beeinträchtigen; künstlerisch aber ist sie von größter Bedeutung, und die Behauptung, daß die Annaszenen nachträglich vom Dichter hinzugefügt seien [2]), trifft

---

1) τροφός der Peisidike Parthen. 21, der Ktesylla Antonin. Lib. 1, 4, der Smyrna ebd. 34, 2, der Arsinoe ebd. 39, 3; überall ist sie für die Vermittelung tätig. Ein ausgeführtes Beispiel hellenistischen Stils die Carme der Ciris.

2) Das erste Gespräch zwischen Dido und Anna 6—55 erklärte für spätere Zutat Schüler Quaest. Vergil. 24 ff.; Sabbadini nahm das auf und dehnte das Verdikt auf weitere Szenen aus (L'Eneide commentata l. IV, V,

sicher nicht zu: eben weil sich in Virgils Phantasie die Handlung von vornherein in dramatischer Form aufbaute, fand darin auch von vornherein die ‚Vertraute' ihre Stelle.

Dido hat sich der Schwester eröffnet, um ihrem bedrängten Herzen Luft zu machen. Sie fühlt, wie neue Liebe gewaltig in ihr aufsteigt; sie empfindet es aber als Frevel, ihr nachzugeben, und bekräftigt ihren vorgeblichen festen Entschluß zu widerstehen durch einen furchtbaren Schwur, wie um sich selbst einen Halt zu verleihen: damit spricht sie sich schon im voraus selbst ihr Urteil. Anna, die *unanima soror*, weiß recht gut, wie der Schwester in Wahrheit zu Sinnen ist, und sucht ihre Bedenken zu zerstreuen, vornehmlich dadurch, daß sie die Erfüllung ihres Herzenswunsches als politisch opportun, als königliche Pflicht hinstellt. Aber angesichts der religiösen Bedenken Didos rät sie zunächst sich der Götter Zustimmung zu versichern, ihre *venia* oder, wie es dann heißt, *pax* nachzusuchen[1]): das ist dann der

VI p. IX ff.). Gegen jenes Gespräch dient als Hauptargument, daß die v. 56 ff. an den Altären gesuchte *pax* etwas ganz anderes sei, als die nach v. 50 von den Göttern zu erbittende *venia*, nämlich die Befreiung von den Liebesqualen. Das ist sicher falsch: unter jener *pax* konnte nach dem feststehenden sakralen Sprachgebrauch nie etwas anderes verstanden werden als die *pax deorum*. Über 65 ff. s. unten, über die Zeitverhältnisse im 2. Teil 'Zeit und Ort'; über das Argument, daß Dido im zweiten Gespräch 416 ff. Anna keine Vorwürfe wegen ihres früheren Zuredens mache, verlohnt es sich nicht zu reden.

1) Auf die Sicherung eines freundlichen Verhältnisses zu den Göttern, die Erlangung ihrer *pax ac venia* richtet sich jedes Gebet und Opfer, mag nun die Gottheit durch Prodigien u. dgl. gezeigt haben, daß sie zürnt (Liv. I 31, 7 bei einer Pestilenz *unam opem aegris corporibus relictam, si pax veniaque a diis impetrata esset credebant;* III 7 desgl. *iussi cum coniugibus ac liberis supplicatum ire pacemque exposcere deum . . . matres crinibus templa verrentes veniam irarum caelestium finemque pesti exposcunt;* IV 30, 10, VII 2, 1 u. s. f.; vgl. Aen. III 261), oder mag man fürchten, durch eine bevorstehende Handlung göttlichen Zorn zu erregen (Liv. XXXIX 10 *pacem veniamque precata deorum dearumque, si . . silenda enuntiasset),* oder mag eine Gefahr drohen, für die man sich des göttlichen Beistandes versichern will, wie namentlich im Krieg (Cic. pro Fonteio 13, 30 *illae* [scil. *ceterae gentes* im Gegensatz zu den Galliern] *in bellis gerendis ab dis immortalibus pacem ac veniam petunt):* die *litatio* beim Opfer ist Beweis der Gewähr (Liv. VI 1, 12 *quod non litasset . . neque inventa pace deum . . abiectus hosti exercitus Romanus esset;* 12, 7; 41, 9 u. s. f.). So auch Cicero im feierlichen Prooemium der Rede pro Rabirio perd. reo (2, 5) *ab Jove optimo maximo ceterisque dis deabusque immortalibus . . . pacem ac veniam peto.* Endlich auch

beiden erste Sorge. Wenn der günstige Ausfall der Opfer Dido von der *religio* befreit hat, soll sie beruhigt und mit gutem Gewissen auf die Erfüllung ihres Wunsches hinarbeiten, zunächst Zeit zu gewinnen suchen: dann wird sich das übrige von selbst geben. Wir hören nun, daß Dido mit größtem Eifer den Rat der Schwester befolgt, sich nicht genug tun kann mit Anbetung und Opfer: an Juno vor allem, *cui vincla iugalia curae,* wendet sie sich, die eines alten Ehebunds Fesseln lösen, einen neuen eingehen möchte; aus den Eingeweiden der Opfertiere sucht sie den Götterwillen zu erforschen.[1]) Aber welches ist nun der Erfolg dieser Opfer? Künden die Eingeweide Günstiges oder Ungünstiges? Virgil sagt nichts darüber, und so ist denn von den Interpreten beides mit gleicher Bestimmtheit und mit gleicher Berechtigung behauptet worden. In Wahrheit liegt die Sache wohl so, daß Virgil sich etwas gewaltsam einer Schwierigkeit entzogen hat. Denn, wie der schließliche Ausgang lehrt, können die Opfer nicht günstig gewesen sein: sonst hätten ja die Götter getrogen oder die Seher geirrt. Aber andererseits: wenn Juno unmittelbar darauf den Ehebund, um dessentwillen sie befragt wurde, selbst stiften will, so kann der Dichter unmöglich erzählen, daß sie die Annahme des Opfers verweigert habe. So läßt er denn die Sache geflissentlich im Dunkeln. Es ist ja auch ganz gleichgültig, was die *vates* verkünden; sie ahnen ja nicht, was in Wahrheit Didos Gemüt erregt und bewegt[2]), und glauben

bei dem ganz allgemeinen Gebet an den neuen Gott Romulus: (Liv. I 16) *pacem precibus exposcunt, uti volens propitius suam semper sospitet progeniem.* Vgl. auch noch Aen. III 144. 370.

1) 64 *spirantia consulit exta,* im folgenden Verse werden *vates* genannt: es handelt sich also um *hostiae consultatoriae,* wie Servius zu 56 richtig erklärt (vgl. Wissowa Rel. d. R. 355), und die *vates* entsprechen den *haruspices.*

2) *heu vatum ignarae mentes: ignarae amoris reginae* erklärt Servius, wie ich meine, einzig richtig; so hat man die Worte auch sonst im Altertum verstanden, wie die von Forbiger beigebrachten Nachahmungen bei Silius VIII 100 *heu sacri vatum errores* (in der Didogeschichte) und Apuleius met. X 2 *heu medicorum ignarae mentes* beweisen: in beiden Fällen ahnen die Zugezogenen nicht, worum es sich in Wahrheit handelt. Bei Virgil müssen die *vates* annehmen, daß Dido lediglich darauf aus ist, irgend welche religiöse Bedenken zu beschwichtigen, und das ist ja auch der Anlaß der Opfer, nicht aber der wahre Grund von Didos qualvoll erregtem Gemütszustand, der schon v. 1—9 geschildert wurde und der sich ganz unabhängig von den Opferhandlungen immer verschlimmert.

wohl, daß Gelübde und Gebete ihr Ruhe schaffen könnten: während doch die Raserei der Liebe sie erfaßt hat, die Flamme der Liebe ihr Mark verzehrt.

Die Symptome dieser Leidenschaft, die 68 ff. geschildert werden, sind die aus der erotischen Literatur hellenistischer Zeit bekannten: quälende Unruhe; Vorwände, um mit dem Geliebten wenigstens beisammen zu sein[1]); ihre Stimme stockt in seiner Gegenwart[2]); sie kann sich nicht ersättigen ihn sprechen zu hören; ist er abwesend, so sieht und hört sie doch nur ihn[3]); selbst nachts findet sie keine Ruhe[4]); und währenddem vernachlässigt sie, was sonst ihr Leben ausfüllte[5]), den Ausbau der neu gegründeten Stadt. Aber Virgil hütet sich sorgfältig vor jedem Zuge, der diese heroische Leidenschaft ins sentimental Bürgerliche herabziehen könnte, und verschmäht Details, die mehr der Kleinmalerei des Epyllions, als der Großzügigkeit des Epos anstehen; auch stockt während der Schilderung jener Symptome die Handlung nicht, sondern wir hören, was in Carthago weiter geschieht, verstehen, wie Didos Leidenschaft auch ihren Untertanen nicht verborgen bleiben kann und ihre Fama ins Schwanken gerät (91): so daß denn Juno, um Schlimmeres zu verhüten und zugleich ihren letzten Zwecken zu dienen, den Gedanken fassen kann die Ehe zu stiften. —

Die Höhle, in der Aeneas und Dido vor dem Unwetter Schutz suchen, hat ihr Vorbild in der berühmten Höhle auf Kerkyra, die Jasons und Medeas Brautgemach war: auch dort waren, wie Apoll. IV 1141 ff. erzählt, die Nymphen, von Hera gesandt, zur Verherrlichung der Feier beteiligt. Diese Vorstellung mag der Keim für Virgils Erfindung gewesen sein: seine Erzählung ist meisterhaft in der natürlichen Motivierung des nach göttlichem Willen Geschehenden, anschaulich in der Beschreibung

1) Ter. Eun. 636 ff.

2) *mediaque in voce resistit:* Apoll. III 686 *φθογγῇ δ' οὐ προύβαινε περαιτέρω.*

3) Apoll. III 453 *προπρὸ δ' ἄρ' ὀφθαλμῶν ἔτι οἱ ἰνδάλλετο πάντα, αὐτός θ' οἷος ἔην ... ἐν οὔασι δ' αἰὲν ὀρώρει αὐδή τε μῦθοί τε μελίφρονες οὓς ἀγόρευσεν.*

4) Rohde, Gr. R. 157, 3.

5) Longus I 13, 6 *τῆς ἀγέλης κατεφρόνει*, Theokr. XI 73 *αἴκ' ἐνθὼν ταλάρως τε πλέκοις* etc. Virg. ecl. II 70 *semiputata tibi frondosa vitis in ulmo est* (vgl. schon Sappho fr. 90; Hor. c. III 12, 3).

der glänzenden Jagd, wie des Unwetters, vortrefflich in jeder Beziehung die knappen Verse, die der verhängnisvollen Hochzeitsfeier gewidmet sind, wobei Blitze als Hochzeitsfackeln leuchten, das Jauchzen der Nymphen von der Höhe der Waldberge den Hymenaeus vertritt. Wenn Virgil den Jagdzug eingehend und mit aller Pracht seiner Farben schildert, so ist dies äußerlich betrachtet nur Anlehnung an den epischen Stil, der in der Beschreibung als solcher schwelgt: aber hier hat es den tieferen Sinn, daß die beiden wie im Hochzeitszuge, königlich geschmückt, in prangender Jugendlust, mit glänzendem Gefolge ausziehen, und Virgil hat den tragischen Gegensatz empfunden, der darin liegt, daß Dido zum letzten Male im vollen Glücke strahlend uns sichtbar wird an dem Tage, der ihre Sehnsucht zwar erfüllen, aber zugleich 'des Todes erster Tag' werden sollte.

3.

Den Weg zum Tode beschreibt Virgil mit Aufbietung aller seiner Kunst. Die Peripetie tritt unmittelbar nach dem soeben besprochenen Höhepunkt der Erzählung ein; über das ruhige Zusammenleben der beiden Liebenden geht der Dichter rasch hinweg, als scheue er sich, seinen Helden in Pflichtvergessenheit zu zeigen. Wir hören nur, was die Fama berichtet: sie entstellt die Wahrheit, wenn sie die beiden als in Wohlleben versunken und ihrer Herrscherpflicht vergessend schildert; das erfahren wir später, da Merkur den Aeneas beim Werk des Stadtbaus tätig findet. Die Fama dringt zu Jarbas; auf Jarbas hört Juppiter und entsendet Mercur; seinem Befehl ergibt sich Aeneas unverzüglich; von den ersten heimlichen Anstalten zur Abreise hört Dido eben wieder durch die Fama, die somit ihr unseliges Werk vollendet. Von nun an begleiten wir Dido auf dem kurzen Weg, den sie noch zu gehen hat, der sie durch alle Seelenqualen zum Tode führt.[1])

Virgil hat weder das Bedürfnis gehabt noch die Verpflich-

1) Die Versuche, diese ganze Partie als stark überarbeitet zu erweisen und eine frühere Fassung herzustellen (Schüler a. a. O. 27 ff., Sabbadini a. a. O. X ff. und Il primitivo disegno dell' Eneide 43 ff., Vivona, Riv. di Filol. XXVI, 1898, 428 ff.) scheinen mir von Grund aus verfehlt. Der einzige triftige Anstoß, den man nehmen kann, ist der an der Chronologie der Ereignisse: darüber s. im 2. Teil 'Zeit und Ort'. Im übrigen mag man vermeintliche Mißgriffe des Dichters tadeln, z. B. daß er nach *decrevit mori*

tung gefühlt, im Ausdruck, den Dido ihren Empfindungen gibt original zu sein. Trotz der großen Lücken der erhaltenen älteren Literatur gibt es kaum einen wesentlichen Zug in diesem Bilde, den wir nicht aus Virgils Vorgängern belegen könnten. Auch hier hat der Dichter sein Material entlehnt; sein war die Kunst, mit der er es verwertete, und diese Kunst war so groß, daß seine Dido die einzige von einem römischen Dichter geschaffene Figur ist, die in die Weltliteratur übergehen sollte.

Das Material, das Virgil vorfand, war reich genug; unzählig oft, in allen Dichtungsgattungen und Stilen hatte griechische Dichtung das Leid der Verlassenen gesungen. Aus dieser Masse schied für Virgil von vornherein alles aus, was durch den größeren oder geringeren Realismus der Darstellung vom 'hohen' Stile ablag. Die Tragödie bot den Urtypus der Rolle: Medea. Aus der hellenistischen Erotik höheren Stils waren zahlreiche Gestalten heranzuziehen, mehr jedenfalls als wir heute wissen: aber wir können nennen Ariadne, deren Liebesklagen Catull dem römischen Publikum bekannt gemacht hatte[1]); Phyllis, durch Kallimachos' Gedicht hochberühmt; Oinone, von deren unglücklichem Schicksal uns wenigstens eine alexandrinische Darstellung (bei Quintus von Smyrna) deutlich kenntlich ist, um von zahlreichen anderen verwandten Sagen zu schweigen, deren künstlerische Ausgestaltung in der dürftigen Überlieferung völlig verwischt ist. Von den Genannten endeten zwei, wie Dido, durch Selbstmord: Phyllis er-

---

475 diesen Entschluß 534 ff. Dido von neuem fassen lasse — obwohl mir dies durch 531 ff. völlig ausreichend motiviert scheint und es vom technischen Standpunkte sehr begreiflich ist, daß Virgil dies Resumé von Didos Motiven unmittelbar vor die Ausführung der Tat setzt; man mag fragen, warum sich Dido nicht gleich nach Errichtung des Scheiterhaufens töte — obwohl es mir sehr einleuchtet, daß sie, mag auch der Entschluß noch so feststehen, zur Ausführung doch erst schreitet, als mit der Abfahrt des Aeneas jede Hoffnung unwiederbringlich geschwunden ist; man mag die erneute Einführung Mercurs als überflüssig schelten — was sie vielleicht sachlich, sicher aber nicht technisch ist (s. unten 'Struktur der Handlung'): die Berechtigung aber all dieser Einwände zugegeben, so folgt daraus für die ursprüngliche Form und ihre Überarbeitung doch nicht das Geringste; allen diesen Hypothesen liegt die Vorstellung zu grunde, daß der Dichter seine Sache doch wenigstens einmal so gut gemacht haben müsse, wie der betreffende Kritiker es wünscht.

1) An dem alexandrinischen Original von c. 64 wird ja nach Reitzensteins Ausführungen (Hermes XXXV 86 ff.) niemand mehr zweifeln.

hängt sich in der Einsamkeit (Ov. rem. am. 591), Oinone wirft sich in die Flamme des Scheiterhaufens, der Paris verzehrt. Aber oft genug hat auch die griechische Poesie von Unglücklichen erzählt, die aus anderen Gründen als getäuschter Liebe Hand an sich legten, und wenigstens eine, vielleicht die berühmteste dieser Darstellungen hat Virgil ebenfalls herangezogen: den Aias des Sophokles.

Virgil hat die Fülle der Motive möglichst erschöpfend ausgenutzt, auf den Reichtum der Darstellung wie auch sonst bedacht. Aber er schildert uns kein dumpfes ungeregeltes Auf- und Abwogen der Empfindungen, seine Dido wird nicht hin- und hergeworfen im Widerstreit der Leidenschaften; sondern in klarer Gesetzmäßigkeit schreitet die Entwicklung dem Ende zu. So viel wie möglich wird auch hier dramatische Wirkung angestrebt. Der Dichter erzählt nur die äußere Handlung; er schildert nicht Gefühle, sondern läßt sie fast ausschließlich die Heldin selbst aussprechen. Und zwar hat er sein Augenmerk vor allem darauf gerichtet, die fortschreitende Steigerung dieser Empfindungen in enge Beziehung zur äußeren Handlung zu setzen. Jede neue Phase der äußeren Handlung führt auch eine neue Phase der inneren Entwicklung herbei; und jede dieser Phasen repräsentiert möglichst rein und unvermischt einen bestimmten Gemütszustand. Aus ihren ersten Worten an Aeneas spricht die schmerzliche Überraschung über seine Untreue[1]); noch verzweifelt sie nicht

1) Im ersten Augenblick erscheint ihr als das Härteste die vermeintliche Absicht sie heimlich zu verlassen; vgl. Med. 575 *χρῆν σ' εἴπερ ἦσθα μὴ κακός, πείσαντά με γαμεῖν γάμον τόνδ', ἀλλὰ μὴ σιγῇ φίλων.* — Die Berufung auf die *data dextera quondam* 307 ist durch die frühere Erzählung nicht ausreichend motiviert, wenigstens nicht so wie bei Medea das *ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς πίστιν μεγίστην* 22. — Die Bitten erinnern an Tekmessas flehende Worte, das Ganze besagt *ἐμοὶ γὰρ οὐκ ἔτ' ἔστιν εἰς ὅτι βλέπω πλὴν σοῦ* Aias 514; zu *fuit aut tibi quicquam dulce meum* vgl. ebd. 526 *ἀνδρί τοι χρεὼν μνήμην προσεῖναι, τερπνὸν εἴ τί που πάθοι.* — 321 *infensi Tyrii* — weshalb? Doch wohl, weil sie den Fremden über ihre Landsleute gestellt hat, also etwa wie Ovids Phyllis ep. 2, 82 *quod ferar externum praeposuisse meis* u. d. übrige, vgl. auch Med. 495 *τοῖς μὲν οἴκοθεν φίλοις ἐχθρὰ καθέστηκα*: die ganzen Fragen Didos sind den dortigen der Medea nachgebildet. Die Pointe *hospes, hoc solum nomen quoniam de coniuge restat* scheint entwickelt aus dem berühmten scharf pointierten Wort der kallimacheischen Phyllis (fr. 550) *νύμφιε Δημοφόων, ἄδικε ξένε* (worüber auch Rohde, Gr. R. 478, 2). — Bei dem Schlußwort denkt man an Hypsipyle, die in zuversichtlicher Hoffnung auf einen Sohn Jason ziehen läßt (Apollonios I 900 ff.).

ganz daran, sein Mitleid und Pflichtgefühl zu erwecken. Als sie aus seinen Worten erkennt, daß alles vorbei ist, gibt sie in verächtlichem Haß ihm den Abschied.[1]) Diese Wappnung hält nicht lange stand: als nun wirklich offen die Anstalten zur Abfahrt betrieben werden, erliegt ihr Stolz und — der Dichter läßt uns fühlen, was dies bei einer Dido heißt — sie erniedrigt sich zu flehender Demut.[2]) Dies äußerste Mittel verfängt nicht:

---

1) Das so oft (auch von Virgil selbst schon ecl. VIII 13) variierte *γλαυκὴ δέ σε τίκτε θάλασσα πέτραι τ' ἠλίβατοι* hat sich Virgil nicht gescheut hier wieder zu bringen, weil er der Formel durch den Gegensatz zu der *diva parens Venus* eine neue Seite abgewann (ähnliche Stellen bei Riese zu Catull 64, 155: Ariadne sagt das Gleiche von Theseus). — 369 *num lumina flexit?* Med. 459 *φίλους κακῶς δράσαντ' ἐναντίον βλέπειν*, aber anders gemeint. — *nusquam tuta fides:* Med. 481 *ὅρκων φρούδη πίστις*. Die Klage über den mangelnden Beistand der Götter, ursprünglich durch die Straflosigkeit der Eidesverletzung begründet (ecl. VIII 20 *quamquam nil testibus illis profeci;* vgl. Asklepiades A. P. V 52 *κενὰ δ' ὅρκια . . . ἡ δὲ θεῶν οὐ φανερὴ δύναμις*, Med. 410 *θεῶν οὐκέτι πίστις ἄραρε*), ist hier anders gewendet, weil an keinen Schwur appelliert werden konnte. — Ihre Verdienste um Aeneas nennt Dido erst hier, wo sie keinen Dank mehr fordert; vorher hat sie nur mit *si quid de te merui* darauf hingedeutet. Medea 465 *ἔσωσα σε* etc. Ariadne 149 *certe ego te in medio versantem turbine leti eripui* etc. Phyllis 107 *quae tibi .. longis erroribus acto Threïcios portus hospitiumque dedi* etc. — Das stolze *neque te teneo . . i, sequere Italiam* im Ethos von *Α* 173 *φεῦγε μάλ', εἴ τοι θυμὸς ἐπέσσυται· οὐδέ σ' ἔγωγε λίσσομαι εἵνεκ' ἐμεῖο μένειν*. — Die Drohung 384 ff. wie Apoll. III 704 *ἦ σοίγε φίλοις σὺν παισὶ θανοῦσα εἴην ἐξ Ἀίδεω στυγερὴ μετόπισθεν Ἐρινύς*, mehr noch wie Medeas Worte IV 383 *μνήσαιο δὲ καί ποτ' ἐμεῖο, στρευγόμενος καμάτοισι· δέρος δέ τοι ἶσον ὀνείροις οἴχοιτ' εἰς ἔρεβος μεταμώνιον. ἐκ δέ σε πάτρης αὐτίκ' ἐμαί σ' ἐλάσειαν Ἐρινύες*. Übrigens sind in Virgils Worten die beiden Vorstellungen, daß die Toten auf Erden umgehen (es ist ja hier nicht an gewaltsamen Tod gedacht) und daß sie in der Unterwelt weilen (Lucr. IV 38 *ne forte animas Acherunte reamur effugere* ***aut*** *umbras inter vivos volitare)*, als miteinander vereinbar gedacht.

2) So tief freilich wie die Ariadne der alexandrinischen Dichtung (zu rekonstruieren aus Cat. 158 ff. und Nonnos Dionys. 46, 386 ff.), die, wenn nicht als Gattin, so als niedere Dienerin um den Geliebten sein möchte, erniedrigt sich Dido nicht (die euripideische Medea demütigt sich nur aus Verstellung 310 ff.). Es begreift sich auch ohne weiteres, daß sie diesen letzten Versuch nicht in eigener Person unternimmt, sondern ihre Schwester schickt, und es ist wunderschön, wie sie sich selbst einzureden sucht, daß dieser Schritt Erfolg haben muß: *solam nam perfidus ille te colere, arcanos etiam tibi credere sensus; sola viri mollis aditus et tempora noras.* Daraus spricht zugleich das bittere Gefühl, daß sie selbst doch nie das ganze Vertrauen des Aeneas besessen habe: wie hätte er sie sonst jetzt so grausam

Aeneas bleibt unbewegt; grausige Vorzeichen aller Art treten ein, und Dido beschließt den Tod. Die Vorbereitungen dazu werden getroffen, Dido selbst legt Hand an; wir hören die quälenden Gedanken, die in schlafloser Nacht, als die mühsam erkämpfte Ruhe wieder dem Ansturm der Leidenschaften weicht, zu dem Ergebnis führen, daß der Tod wirklich der einzige Ausweg aus dem Leid ist: die Verzweiflung am Leben ist endgültig entschieden.[1]) Und nun, beim Morgengrauen, sieht sie das Geschick vollzogen: die Flotte schwimmt. Der plötzliche Anblick entfacht sie zur höchsten Wut, die sich mit Rachsucht[2]) paart: was der rächenden Hand

---

täuschen können? Wieviel an Didos Äußerung wahr ist, überläßt der Dichter unsrer eigenen Phantasie zu bestimmen: auch das ist dramatische Technik. — Didos Schlußworte 436 *quam (veniam) mihi cum dederit cumulatam morte remittam* können nicht besagen, daß Dido bereits den Entschluß gefaßt habe zu sterben: dem widerspricht ja 434 *dum mea me victam doceat fortuna dolere.* Der Sinn der dunklen Worte wäre ganz klar, hätte Virgil geschrieben *cumulatam vel morte remittam;* das meint er, glaube ich, auch so: 'ich will es überreich vergelten, und wäre es mit meinem Leben' — wobei an eine bestimmte Situation, in der Aeneas (oder Anna, falls Virgil *dederis* schrieb) Didos Leben fordern könnte, gar nicht gedacht ist. Ter. Phormio 165 *ut mihi liceat tam diu quod amo frui, iam depecisci morte cupio.*

1) Die Art, den Tod als unvermeidlich zu erweisen, stammt aus dem Aias, 487: ich bin allen verhaßt, Göttern, Hellenen, Troern. *πότερα πρὸς οἴκους . . περῶ; καὶ ποῖον ὄμμα πατρὶ δηλώσω φανεὶς Τελαμῶνι; . . . ἀλλὰ δῆτ' ἰὼν πρὸς ἔρυμα Τρώων . .; οὐκ ἔστι ταῦτα κτλ.* Dann Medea, freilich in anderem Zusammenhange, 491 *νῦν ποῖ τράπωμαι; πότερα πρὸς πατρὸς δόμους; . . ἢ πρὸς ταλαίνας Πελιάδας; κτλ.* Danach Ariadne 177 *nam quo me referam? . . Idaeosne petam montes? . . an patris auxilium sperem? . . coniugis an fido consoler memet amore?* — Berühmt die rednerische Verwendung der Form durch C. Gracchus (Cic. de or. III 214) *quo me miser conferam, quo vertam?* etc., der, seltsam genug, an die zweifellos allgemein bekannten Worte der ennianischen Medea (23 Ribb.) sich anlehnt: *quo nunc me vortam? quod iter incipiam ingredi* etc.

2) Der Gedanke 604 ff. aus Apollon. IV 391 *ἵετο δ' ἥγε νῆα καταφλέξαι, διά τ' ἔμπεδα πάντα κεάσσαι, ἐν δὲ πεσεῖν αὐτὴ μαλερῷ πυρί.* — Die Verwünschungen (die Form *si tangere portus . . necesse est et sic fata Iovis poscunt . . at* etc. nach ι 532 *ἀλλ' εἴ οἱ μοῖρά ἐστι φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἱκέσθαι . . ἐὴν ἐς πατρίδα γαῖαν, ὀψὲ κακῶς ἵκοι* etc.) wieder zuerst im Aias 835 *καλῶ δ' ἀρωγοὺς . . . σεμνὰς Ἐρινῦς τανύποδας κτλ.* Bei Apollonios in der Form der Drohung, s. o. Ariadne: 193 *Eumenides . . huc huc adventate meas audite querellas* etc. Phyllis *ἀρὰς θεμένη κατὰ Δημοφῶντος ἑαυτὴν ἀναιρεῖ* Apollod. epit. 6, 16. — So tötet sich auch z. B. Euopis *πολλὰ πρότερον λυπηρὰ καταρασαμένη τῷ αἰτίῳ τῆς συμφορᾶς* Parthen. 31 (Phylarch). — Diese Verwünschungeñ der Sterbenden gehen stets in Erfüllung: auch Didos,

versagt ist, soll der Fluch bewirken. Aber so, in besinnungsloser Wut, kann Dido nicht enden. Sie trifft die letzten Anstalten, sorgt, daß ihre Schwester die erste an ihrem Leichnam sei[1]), und besteigt den Scheiterhaufen; im Anblick der stummen Zeugen ihres kurzen Glücks findet sie die erhabene Ruhe des Verzichts und macht ihre Rechnung mit dem Leben[2]): im vollen Bewußtsein ihrer Größe und ihres tiefen Falles scheidet sie, unversöhnt mit ihrem Mörder, aber ausgesöhnt mit dem Tode.

Dies alles wird uns so lebendig wie möglich mit Didos eigenen Worten vorgeführt: der Dichter gibt nur den verbindenden Text. Technisch beachtenswert ist, wie Virgil offenbar absichtlich die Einförmigkeit des Monologisierens zu vermeiden oder zu ver-

---

nur daß, was sie als Fluch meint, sich alles zum Guten wendet: auch das *cadat . . media inhumatus arena* ('falle ohne bestattet zu werden', der Text ist ganz in Ordnung, vgl. XI 372 *nos . . inhumata infletaque turba sternamur campis,* Liv. I 47, 1 *Romulum insepultum perisse dictitans):* denn der Leichnam verschwindet ja, Aeneas wird pater Indiges.

1) Entsprechend dem Gebet des Aias (827), Zeus möge den Teukros zuerst seinen Leichnam finden lassen: nur daß bei Dido nicht die Sorge um die Bestattung, sondern der Wunsch, daß die geliebteste Hand ihr die Augen zudrücke, das Motiv ist.

2) *incubuitque toro* 650, *os impressa toro* 659: so stirbt Deianeira Trach. 917 *ἐκενθοροῦσ᾽ ἄνω καθέζετ᾽ ἐν μέσοισιν εὐναστηρίοις . . ᾽ὦ λέχη τε καὶ νυμφεῖ᾽ ἐμά, τὸ λοιπὸν ἤδη χαίρετε᾽ κτλ.* Vorausgegangen war Euripides mit dem Abschied der Alkestis 175 *θάλαμον εἰσπεσοῦσα καὶ λέχος . . ᾽ὦ λέκτρον, ἔνθα παρθένει᾽ ἔλυσ᾽ ἐγώ, χαῖρ᾽· οὐ γὰρ ἐχθαίρω σ᾽· ἀπώλεσας δέ με μόνην᾽ κτλ.* An die letzten Worte hatte Virgil schon vorher 496 *lectumque iugalem quo perii* gedacht. Die Situation entspricht mehr der in den Trachinierinnen: wie dort den Hyllos, so holt hier die *τροφός* die Anna, 930 *ὁρῶμεν αὐτὴν ἀμφιπλῆγι φασγάνῳ . . . πεπληγμένην illam . . ferro conlapsam aspiciunt comites ensemque cruore spumantem;* dann die Klagen der Herbeigeeilten: *sinu germanam amplexa fovebat cum gemitu,* 938 *πλευρόθεν πλευρὰν παρεὶς ἔκειτο πόλλ᾽ ἀναστένων.* — Das großartige *vixi et quem dederat cursum fortuna peregi et nunc magna mei sub terras ibit imago* ist echt römischer Heroismus; der Gedanke vielleicht erzeugt durch den Gegensatz: Soph. Antig. 896 *κάτειμι, πρίν μοι μοῖραν ἐξήκειν βίου,* vgl. 916 ff. — Der Wunsch *si litora tantum* etc., der sich hier ungezwungen ergibt, bekanntlich fast formelhaft: Med. 1 *εἴθ᾽ ὤφελ᾽ Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,* vgl. Apoll. IV 32. Ariadne 171 *utinam ne . . Gnosia Cecropiae tetigissent litora puppes,* wörtlich von Virgil nachgeahmt. — Sabbadinis Behauptung, die Reden 607—629 und 651—662 könnten nicht beide ursprünglich sein, weil sie von verschiedenen Stimmungen beherrscht würden, gehört zu dem oben S. 128, 1 Besprochenen.

schleiern gesucht hat. Das Geständnis ihrer Liebe macht sie der Schwester. Nach der Peripetie folgen die beiden Reden an Aeneas, dann der Auftrag an die Schwester. Die Erwägungen, die zum endgültigen Entschlusse führen (534 ff.), werden nicht als Monolog, sondern als Wiedergabe ihrer Gedanken *(secum ita corde volutat)* eingeführt. Der Anblick der abfahrenden Schiffe versetzt sie in besinnungslose Wut, daß sie in irre Rufe ausbricht: sie kommt zu sich, entsetzt sich, daß sie allein, ohne Zuhörer, spricht: *quid loquor? aut ubi sum? quae mentem insania mutat?* Der Monolog geht in das Gebet und die *mandata* über, die naturgemäß laut gesprochen werden. Auch der letzte Monolog ist eingeleitet durch eine Anrede, diese nach dem Vorbild der Tragödie.[1]) —

Individuell ausgestaltete Frauencharaktere wird Virgil bei seinen hellenistischen Vorbildern kaum gefunden haben; auch seine Heldin ist in diesem Punkte mit ihren großen tragischen Vorbildern, mit Deianeira, Medea, Aias nicht zu vergleichen. Sie weist weder realistische Porträtzüge auf, die an ein lebendes Modell denken ließen, noch auch typische Eigenart; aber sie ist doch auch keineswegs nur das an sich ganz indifferente Instrument, dem der Dichter pathetische Töne entlockte; der Hörer soll sich nicht nur für ihre Seelenzustände interessieren, sondern sich für ihre Person erwärmen, wie das der Dichter selbst unverkennbar getan hat. Dido ist, kurz gesagt, das Idealbild eines heroischen Weibes, wie es sich Virgil darstellte. So ist sie denn zu charakterisieren vor allem negativ: es ist fern gehalten von ihrer Person alles mädchenhaft Naive, Zaghafte[2]); alles Niedrige (das so viele ovidische Frauengestalten herunterzieht), alles Tückische, Gehässige und barbarisch Rohe (der Gedanke, Aeneas für seine Untreue leibhaftig zu strafen, kommt ihr erst in den Delirien des Wahnsinns); aber auch das Klagen und Jammern, das sentimentale Schwelgen im eigenen Unglück, unnützes Bedauern, daß es so und nicht anders gekommen, all diese Inventarstücke der tragischen Monodien und hellenistischen Rührszenen sind aufs äußerste sparsam verwendet[3]); nur einmal, wie wir sahen, vergißt Dido ihren Stolz. Diesen

---

1) Über den Monolog in der Aeneis s. unten den Abschnitt 'Rede'.

2) Das *voltum demissa* I 561 (nach Hypsipyle ἐγκλιδὸν ὄσσε βαλοῦσα I 70, ebenso Medea III 1008) kann daher als Fehlgriff erscheinen.

3) Klagen: 548—551. Dann die Anwandlung von Reue 596 ff.

negativen Kennzeichen steht gegenüber das, was Virgil als echt königliche Gesinnung erschien: die höchste *humanitas* in Verbindung mit der *magnanimitas*, die aufs glänzendste in den letzten Worten zu Tage tritt. Aber im übrigen ist darauf verzichtet — was für einen nach Charakteristik strebenden Dichter nahe gelegen hätte — etwa die männliche Entschlossenheit und Tatkraft, die sie nach Sychaeus' Tode bewies, zu einer qualité dominante zu machen, die auch im Unglück stand hielte; oder andererseits ihre *humanitas* nach modernen[1]) ethischen Anschauungen zu einer den Feind beschämenden verzeihenden Milde zu steigern; oder endlich das Bewußtsein der königlichen Pflicht, an welches Anna appellierte, zum Mittelpunkt ihres Daseins zu machen, vor dem schließlich alles andere zurückträte — während wir jetzt mit einigem Befremden bei der Sterbenden jede Sorge für die Zukunft ihrer Stadt vermissen.

Diesem Verzicht auf ausgeprägte Charakterisierung entspricht es denn auch, wenn Didos freiwilliger Tod nicht aus einem Motiv hergeleitet, sondern alle erdenklichen Motive zusammengehäuft werden; der Schmerz um den Verlust des Geliebten tritt hierbei keineswegs dominierend heraus. Hier steht Virgil, bewußt oder unbewußt, unter dem Banne der Tradition. Denn seltsam genug, so häufig Dichter, namentlich hellenistischer Zeit, den Selbstmord unglücklich liebender Jünglinge erzählt haben[2]), und so häufig andererseits in griechischer Sage und Dichtung die treue Gattin dem Gatten freiwillig in den Tod nachfolgt[3]): so selten sind die Beispiele dafür, daß sich Mädchen oder Frauen lediglich wegen unerwiderter oder getäuschter Liebe ein Leids antun.[4]) Vielmehr wirkt in den allermeisten Fällen die Scham über irgend eine

---

1) Cic. de off. I 25, 88 *nec vero audiendi qui graviter inimicis irascendum putabunt idque magnanimi et fortis viri esse censebunt; nihil enim laudabilius, nihil magno et praeclaro viro dignius placabilitate atque clementia.*

2) Arkeophron b. Hermesianax (Antonin. Lib. 39), Iphis (Ovid Metam. XIV 696 ff.), der theokritische ἐραστής (XXIII, vgl. die Drohung III 25, danach Virg. ecl. VIII 59), Narkissos (Konon 24). Diese stellt Rohde, Gr. R. 80 fg. zusammen. Vgl. dazu die Selbstmorde, ausgeführte und beabsichtigte, im Roman, Hermes XXXIV 497, 2.

3) Rohde, Gr. R. 111, 2.

4) So vielleicht Phyllis bei Kallimachos, obwohl auch hier als Nebenmotiv das Gefühl der unerträglichen Kränkung mitgewirkt zu haben scheint: *et amoris impatientia et quod se spretam esse credebat* Serv. ecl. V 10.

frevelhafte oder erniedrigende Tat mit: die drohende Schande oder das Grauen vor der eigenen Tat macht das Leben unerträglich.[1]) Wir sahen, daß auch Virgil ein solches Motiv einführt: *non servata fides cineri promissa Sychaei* ist der Gedanke, der ihren Entschluß besiegelt. Aber nicht genug damit: es kommt hinzu die Scham über die erlittene Kränkung (590 ff.), der Verlust ihres höchsten Ruhmestitels, ihrer Keuschheit (322); die Furcht vor der Verlassenheit der rings von Feinden Umgebenen, die nun auch das Vertrauen ihrer eigenen Untertanen verloren hat (320 ff., 534 ff.); die gräßlichen Vorzeichen aller Art, die diese Furcht verstärken (452 ff.); der Ruf des verstorbenen Gatten (457 ff.). All dies stürmt zu hauf in sie ein, und diesem vereinigten Ansturm, nicht einem einzigen Leidgefühle erliegt sie. Hat Virgil auch hier nur der Reichtum der Motive gelockt? Oder meinte er, nicht genug Gründe häufen zu können, die einem Heldenweibe das Leben entwerten? — Auch hier hat Virgil dafür gesorgt, daß der Mannigfaltigkeit nicht die Einheit fehle: ist es doch eine Tat, aus der all dies Unheil sprießt, ein Mann, der diese Tat statt zum Segen, zum Verderben gewendet hat. Wir bewundern die Kunst, mit der die weitverzweigten Folgen dieser Tat eine nach der andern uns anschaulich gemacht werden, statt uns in langatmiger Aufzählung zu ermüden. Und eben diese Kunst, die durch eine einzige Tat herbeigeführte Situation sich sozusagen in natürlichem Wachstum nach allen Seiten entfalten zu lassen, diese Kunst zwingt dem Leser unvermerkt das Gefühl der Notwendigkeit des tragischen Schlusses auf, wie es bei andern großen Dichtern aus den Voraussetzungen eines konsequent gezeichneten und tief angelegten Charakters herauswächst. —

Es bleibt noch die Art zu betrachten, wie Dido ihren Tod vorbereitet und ins Werk setzt. Das Schlußbild stand dem Dichter aus der Überlieferung vor Augen[2]): Dido tötet sich mit dem

---

1) Ich führe aus der Masse der Beispiele einige an: Oinone hat Paris in den Tod gehen lassen. Byblis (Parthen. 11 [Apollonios Rhod.?]) *ὑπὸ τοῦ πάθους μὴ ἀνιεμένη, πρὸς δὲ καὶ δοκοῦσα αἰτία γεγονέναι Καύνῳ τῆς ἀπαλλαγῆς*. — Kleoboia: *ἐννοηθεῖσα ὡς δεινὸν ἔργον ἐδεδράκει, καὶ ἄλλως δὲ καιομένη σφοδρῷ ἔρωτι* Parthen. 14. — Euopis: *διὰ τὸ δέος καὶ αἰσχύνην* Parthen. 31 (Phylarchos).

2) Man kann fragen, wozu überhaupt die komplizierten Todesvorbereitungen nötig sind: konnte Dido nicht einfach wie Deianeira auf dem *lectus*

Schwert auf dem Scheiterhaufen, den sie unter dem Vorwande hat errichten lassen, sie wolle durch ein Totenopfer die alte Verpflichtung lösen (*σκηψαμένη τελετὴν πρὸς ἀνάλυσιν ὅρκων ἐπιτελέσειν* Tim. fr. 23, *placatura viri manes inferiasque ante nuptias missura* Justin. XVIII 6). Virgil brauchte nur einen anderen Vorwand einzusetzen, der Bezug auf Aeneas haben mußte, um glaublich zu erscheinen. Er hat anstelle des Totenopfers ein Zauberopfer gesetzt, das ja ebenfalls den Unterirdischen gilt, so daß es eine Vorbereitung sein konnte auf ihren eignen Hinabgang.[1]) Aber die Magie hat für römische Begriffe etwas Subalternes, Unvornehmes; man kannte ja die alten Hexen und Hexenmeister, die namentlich mit Liebeszaubern ein unanständiges Gewerbe betrieben. So mußte es sich Virgil angelegen sein lassen, alles ins Große, Heroische zu übertragen. Die *maga* ist keine gewöhnliche Hexe, sondern hat

---

iugalis sitzend das Schwert sich ins Herz stoßen? Die gleiche Frage kann man an die historische Dido richten, und wird für sie antworten müssen: sie wollte sterben nicht im Versteck und der Einsamkeit, als hätte sie sich dessen zu schämen, sondern das gesamte Volk sollte Zeuge dessen sein, wie Dido Treue zu halten versteht. Dieses (mutmaßliche) Motiv fällt für Virgil fort: der Scheiterhaufen wird *penetrali in sede* insgeheim errichtet, auch ist hier der freiwillige Tod nichts eben Rühmliches. So meine ich denn, das überlieferte ergreifende Bild, Dido sich mit allem Pomp des großartigen Totenopfers selbst dem Hades darbringend, haftete in Virgils Phantasie, und erst nachträglich fand er die Vorstellungen hinzu, die das Gewollte motivieren, und die das Wort *sic sic iuvat ire sub umbras* zusammenfaßt: das Feuer soll zugleich mit ihr alle *exuviae* des Treulosen verzehren, und (da das Haus Didos natürlich auf der Burg steht) der Fliehende wird vom hohen Meer die Flammen aufsteigen sehen, *secum feret omina mortis.* Ob auch die andere Vorstellung noch hineinspielt, daß der Vernichtung der *effigies* des Feindes wirklich magische Kraft innewohne? — Sabbadini schließt von seinem 'ersten Entwurf' alles auf die magische Zeremonie Bezügliche (474—503, 509—521) aus, weil Anna ursprünglich bei der Errichtung des Scheiterhaufens nicht beteiligt gewesen sei: 'alles was 494—497 Dido der Anna aufträgt, führt sie dann 504—508 selbst aus'. Das trifft zunächst für die Hauptsache, die Errichtung des Scheiterhaufens, gar nicht zu; auch versteht sich von selbst, daß weder Dido noch Anna, sondern Diener auf Annas Geheiß den *lectus iugalis* hinaufstellen; daß dann Dido mit den *exuviae* sich selbst zu schaffen macht, sie auf den *torus* legt, ist selbst bei strengster Interpretation damit vereinbar, daß andere dies alles *imposuerunt pyra.*

1) So denn doppelsinnig *sacra Iovi Stygio quae rite incepta paravi perficere est animus.*

'den Hesperidentempel bewacht' und den Drachen zu zähmen gewußt[1]); so darf man ihr zutrauen, daß sie auch die übrigen Kräfte, deren sie sich rühmt, besitzt: der Liebeszauber steht voran, aber dann folgen Wirkungen der Zaubermacht, die über die gewöhnlich genannten hinausgehen, die Vorstellungen einer fast göttlichen Allmacht erwecken. Und in einem entsprechenden Stil vollzieht sich dann die magische Zeremonie: hier genügt kein einfacher Altar, sondern ein Scheiterhaufen, von Altären umgeben, wird errichtet, nicht nur die Zaubergöttin Hekate, sondern Erebus und Chaos werden angerufen, dreihundert Götter der Tiefe 'dröhnt ihr Mund'. Und so heilig ist das Opfer, daß Dido selbst es nicht verschmäht, als Dienerin an ihm teilzunehmen.[2]) Im übrigen ergibt der magische Ritus gerade das, was Dido beabsichtigt: daß sie nämlich umgeben von allen Denkzeichen ihres kurzen Liebesglücks sterben kann.

---

1) Die Vorstellung der Zauberin Medea, die den Drachen beim goldnen Vließ allein unschädlich zu machen vermag, hat sich bei Virgil mit der ebenfalls durch Apollonios (IV 1377) wieder wachgerufenen Erinnerung an die Hesperiden verschmolzen; an den dort geschilderten Tod des Drachen denkt Virgil bei den Praeteritis *dabat* und *servabat*. — Daß die *μελιττοῦτα* mit dem einschläfernden Mohn, wie dem Kerberos (VI 421) so auch Schlangen gegeben wird, die man unschädlich machen will (Herzog Herm. XXIX 625), begreift sich; damit ist freilich Ribbecks Einwand noch nicht entkräftet, daß dieser Drache, dessen Beruf es ist, wachsam zu sein, eben nicht eingeschläfert werden darf. Aber es kam Virgil darauf an, die Macht der Priesterin zu zeigen: wie die *maga* des Tibull *dicitur sola feros Hecatae perdomuisse canes* (I 2, 52), so hat diese hier Gewalt über den Drachen, wie Medea. Von dieser war ja auch gesagt (Apoll. III 532) *καὶ ποταμοὺς ἵστησιν ἄφαρ κελαδεινὰ ῥέοντας ἄστρα τε καὶ μήνης ἱερῆς ἐπέδησε κελεύθους* = *sistere aquam fluviis et sidera vertere retro,* wobei die letzte Steigerung den Sinn der Zauberei beeinträchtigt (es kann wohl vorkommen, daß durch göttliche Macht der Gang der Zeit gehemmt wird — man denke an Zeus bei Alkmene —, aber schwerlich, daß er zurückgeschraubt wird); so fügt auch Virgil das *mugire videbis terram et descendere montibus ornos* hinzu, was keine eigentliche Zauberpraktik ist, sondern nur der Zauberin die Wirkung von Hekates eigenem Kommen zuschreibt, VI 256 *sub pedibus mugire solum et iuga coepta moveri silvarum.* — Man vergleiche mit dieser Schilderung, was Virgil selbst ecl. VIII sein Landmädchen von zauberhaften Wirkungen nennen ließ: die marsische Schlangenbeschwörung, den 'Werwolf', die *excantatio frugum:* das ist die bäuerliche Alltagszauberei im Gegensatz zur heroischen.

2) Sie streut die *mola* ins Feuer (517): das tut bei Theokrit (II 18, vgl. Virg. ecl. VIII 82) die Dienerin.

Wie die Tragödie uns zumeist den Tod nicht sehen, sondern nur an dem Eindrucke teilnehmen läßt, den das Furchtbare auf die nächsten Angehörigen oder die Umgebung hervorbringt, so auch Virgil.[1]) Nicht wir sehen Dido das Schwert gegen die Brust zücken[2]) — den entscheidenden Moment selbst übergeht Virgils Erzählung —: die Dienerinnen sehen sie zu Tode getroffen zusammenbrechen. Die Klage dröhnt durch die Hallen, wälzt sich fort wie ein reißendes Feuer durch die Straßen, die Häuser der Stadt: wir empfinden, was der Tod einer Dido bedeutet, Annas Worte sprechen es aus: *exstinxti te meque, soror, populumque patresque Sidonios urbemque tuam.*[3])

---

1) Das haben schon die alten Erklärer bemerkt, s. Servius z. St.

2) Das Schwert ist das des Aeneas: so tötet sich Aias mit Hektors Schwert. — In *ensem .. non hos quaesitum munus in usus* 647 hat man (s. Conington z. St.) einen unlösbaren Widerspruch zu 507 *exuvias ensemque relictum* zu finden geglaubt, indem man scharfsinnig erwog, daß nach der einen Stelle das Schwert dem Aeneas, nach der andern Dido 'gehöre', wobei noch das weitere Bedenken entstand, ob ein Schwert wohl auch ein passendes Angebinde für eine Dame sie. Nun, eine juristisch gültige Schenkung wird wohl nicht stattgefunden haben, sondern Aeneas hat, auf Didos Bitten (*quaesitum*), sein Gewaffen im gemeinsamen Thalamus aufgehängt, gleichsam als Pfand seiner Liebe (ecl. VIII 91) — kein deutlicheres Symbol der gänzlichen Ergebung eines Kriegsmannes ist denkbar — und hat dafür von Dido als Gegengabe eine Prunkwaffe und ein tyrisches Prunkgewand erhalten (261).

3) Aias 901 (Chor) *κατέπεφνες ἄναξ τόνδε συνναύταν.* Zum vorhergehenden 910 *οἷος ἄρ᾽ αἱμάχθης, ἄφρακτος φίλων· ἐγὼ δ᾽ ὁ πάντα κωφὸς ὁ πάντ᾽ ἄϊδρις κατημέλησα.*

Viertes Kapitel.

Wettspiele.

Die Leichenspiele für Patroklos gehören zu den anerkannten Hauptstücken der Ilias; die griechische Begeisterung für Agonistik würde für die Popularität des Gesanges gesorgt haben, auch wenn sein poetischer Wert geringer wäre als er in Wirklichkeit ist. Man wußte von mancher anderen altepischen Schilderung solcher Spiele; wie das späte Epos des Quintus und Nonnus diese Tradition wieder aufnimmt, so hat auch Virgil von vornherein eine den homerischen Leichenspielen analoge Schilderung für sein Gedicht geplant, das eine Schatzkammer aller epischen Kleinodien werden sollte; und hier ließ sich zugleich ein Stück nationalen Lebens, die *ludi funebres*, vordeutend wiedergeben. Spielgeber mußte Aeneas sein: das verstand sich von selbst. Er fragte sich weiter, wem die Spiele gelten sollten; sodann, welche Stelle die Schilderung im Ganzen des Gedichts einnehmen, zu welchem Zeitpunkte und wo die Feier stattfinden sollte; endlich galt es, sie mit dem Fortgang der Handlung derart zu verknüpfen, daß sie, wenngleich episodisch ausgestaltet, doch an sich als notwendiger Bestandteil, nicht als willkürlich angeklebtes Ornament erscheine. Wir vermögen mit annähernder Sicherheit die Erwägungen zu rekonstruieren, die zu der uns vorliegenden Lösung der genannten Fragen führen mußten.

Die Person, der die Feier gilt, muß an sich von Bedeutung sein, im Gedicht selbst eine Rolle gespielt haben und dem Helden nahe stehen: das sind Forderungen, die sich aus der Natur der Sache ergeben. Diese Bedingungen vereinigte für Virgil Anchises und nur er; ein Gefallener des Latinerkriegs — etwa Pallas — konnte schon deshalb nicht in Frage kommen, weil dann die zum Schlusse drängende Folge der letzten Ereignisse aufs empfindlichste gehemmt worden wäre. Anchises dagegen, der Stamm-

vater des Aeneadenhauses, gleich berühmt durch der Venus Liebe wie durch des Sohnes Rettungstat, war wohl geeignet, den idealen Mittelpunkt einer großartigen Feier zu bilden, die zugleich als neues Zeugnis für die kindliche Pietät des Aeneas dienen konnte. Zeitlich mußte Virgil die Feier jedenfalls nach der karthagischen Episode ansetzen, sobald er sich entschlossen hatte die Ereignisse bis zur Ankunft in Sizilien durch Aeneas selbst in Karthago berichten zu lassen. Er hätte sonst entweder jene Schilderung an die Spitze seines Werkes setzen müssen: dann wäre höchst unglücklich gleich zu Anfang die Aufmerksamkeit vom Helden auf Nebenfiguren abgelenkt worden, und die Erzählung hätte, statt in lebhaft pathetischer Bewegung, in voller Ruhe eingesetzt; und welcher sorgfältige und technisch reife Dichter wird überhaupt mit einem Zwischenspiel beginnen. Ebensowenig aber hätte es Virgil je in den Sinn kommen können, den Aeneas eine auch nur einigermaßen ausführliche Schilderung dieser Spiele bei Dido vortragen zu lassen: diese friedlichen Vergnügungen wären aus dem Rahmen der *casus* und *errores* plump herausgefallen. Mit knappen Worten konnte derartiges wohl erwähnt werden, wenn sich, wie bei den aktischen Spielen III 280 f. ein starkes sachlich-historisches Interesse daran knüpfte, keinesfalls eignete es sich für detaillierte Schilderung, am wenigsten aber am Schluß der Erzählung, an den es doch hätte treten müssen.[1])

1) Um uns glauben zu lassen, daß Virgil je auch nur vorübergehend an einen solchen groben Mißgriff gedacht habe, bedürfte es jedenfalls erheblich besserer Argumente, als sie (nach Conrads und Ribbeck) Kettner (Das fünfte Buch d. Aen., Ztschr. f. d. Gymn. 1879, 641; bestritten von Schaper) vorgebracht hat, der wirklich meint, der wesentliche Inhalt von V — Wettspiele und Schiffsbrand — hätte ursprünglich als eigenes Buch den Schluß von Aeneas' Erzählung gebildet und VI habe unmittelbar an IV angeschlossen. Auch den Schiffsbrand konnte doch Aeneas nicht in der jetzigen Form, mit der wörtlichen Wiedergabe von Iris' Rede, erzählen — das wäre ein arger Verstoß gegen die sonst von ihm beobachtete Technik der Ich-Erzählung —, und doch ist ein Wort der Iris (626 *septima post Troiae excidium iam vertitur aestas* verglichen mit I 755 *nam te iam septima portat.. aestas:* vgl. darüber unten den Abschnitt 'Zeit und Ort') eines von Kettners Hauptargumenten für die ursprüngliche Stelle der Erzählung. Zwei andere Bedenken hat schon Plüß 160, 1. 165, 1 beseitigt. Daneben könnte noch das folgende Eindruck machen: VI 338 heißt es von Palinurus *qui Libyco nuper cursu .. exciderat puppi*. Das kann, sagt man, nur geschrieben sein, als Virgil die Troer direkt von Karthago nach Cumä fahren lassen wollte,

Wenn nun Wettspiele zu Ehren des Anchises nach der karthagischen Episode gefeiert werden sollten, so ergab sich daraus die nicht eben willkommene Folgerung, daß es nicht wie in der Ilias eine wirkliche Leichenfeier am frischen Grabe, sondern eine Erinnerungsfeier sein mußte. Denn Anchises mußte gestorben sein, bevor Aeneas nach Karthago kam: in Gegenwart des Vaters wäre das Liebesabenteuer und das Vergessen der göttlichen Mission undenkbar. Nicht eben willkommen nenne ich diese Forderung, weil ja die Motivierung der Feier darunter notwendig litt: sie ist nun nicht mehr durch die Situation unmittelbar gegeben, auch nicht etwas Einzigartiges, sondern etwas, das beliebig oft wiederkehren kann. Um nun diese Schwäche der Motivierung einigermaßen auszugleichen, mußte die Feier wenigstens am Grabe selbst stattfinden, zu dem Aeneas ohne sein Zutun am Jahrestag der Bestattung zurückgeleitet wurde, so daß dies als Wink der Götter erscheinen konnte (V 56).[1]) Dies Moment war bestimmend für

ohne den zweiten Aufenthalt in Sizilien. Ich meinesteils schließe aus der Fassung der Palinurusszene in VI mit Conrads, daß Virgil V erst später geschrieben hat: nicht etwa, weil die Erzählung in V und VI sich nicht völlig deckt — das würde an sich keinen Schluß auf die Chronologie erlauben —, sondern weil der Bericht in VI gar nicht voraussetzt, daß in V bereits etwas von Palinurus' Tod erzählt ist; Virgil hat VI geschrieben, ohne das zu berücksichtigen, was er in V würde zu erzählen haben, ganz wie er in VII und VIII die Prodigien wie etwas völlig Neues einführt, ohne noch eine Vorbereitung ins Auge zu fassen, wie er sie später in III gegeben hat. Man muß sich nur gegenwärtig halten, daß Virgil seine Bücher zunächst für die Einzelrezitation verfaßt hat. Wenn Virgil, wie Sueton berichtet, Augustus und den Seinen zuerst die Bücher II, IV und VI vorlas (p. 61, 17 R., vgl. Serv. zu VI 861), so existierte für die Hörer zwar der Aufenthalt in Libyen, nicht aber der in Sizilien: darum *Libyco cursu*. Übrigens bezeichnet *Libycus* kaum den Ausgangspunkt, sondern den Ort, 'im libyschen Meer'; man beachte, daß Notus den Palinurus *tris noctis immensa per aequora vexit,* bis er am vierten Morgen die italische Küste erblickt. In V ist der Sturz dicht an die Küste verlegt: da ist aber auch die Zeit verkürzt.

1) Man bemerkt wohl, wie wichtig es vom künstlerischen Standpunkt ist, daß Aeneas wider seine ursprüngliche Absicht durch den Sturm genötigt wird, Sizilien anzulaufen, und wie viel plumper es wäre, wenn er zu Beginn von V dem Palinurus sagte: 'richte den Lauf nach Drepanum; mich verlangt danach, meinem Vater Leichenspiele zu feiern'. Statt so mit der Tür ins Haus zu fallen, ist der Dichter auf allmähliche Einführung des Gedankens bedacht gewesen. Sachlich ist es ebenfalls wichtig, daß Aeneas, der gerade nach der langen Versäumnis seinem Ziele mit höchster Eile zu-

die Wahl des Ortes, an dem Anchises sterben sollte. Die Tradition schwankte: in Aineia, in Arkadien, in Epirus zeigte man sein Grab; römische Legende ließ ihn mit nach Latium kommen und dort von Aeneas bestattet werden. Stellen wir uns vor, Virgil hätte den Tod nach Epirus verlegt; sachlich hätte sich dann alles so weiter entwickeln können, wie wir es jetzt lesen; die Totenfeier und die Erinnerungsspiele in Sizilien wären möglich geblieben — sagt doch Aeneas selbst, daß er den Tag, wo er ihn auch verlebe, feierlich begehen würde; aber man sieht wohl, wie viel schwächer die Motivierung ausgefallen wäre. Es handelte sich also darum, einen Ort zu finden, den Aeneas mit einiger Wahrscheinlichkeit zweimal berühren konnte: geographisch lag die Westspitze Siziliens am bequemsten, und für sie sprachen noch andere sehr wichtige Gründe. Ein beliebiger Küstenpunkt, etwa von Calabrien oder Lucanien, war künstlerisch unzulässig: der Ort mußte an sich von Bedeutung sein. Es war aber in der Tat von sämtlichen Stationen des Aeneas auf der Irrfahrt gen Westen die sizilianische für die Römer weitaus die wichtigste: die Aeneaslegende ist in die Anfänge der römischen Herrschaft in Sizilien verflochten, und das Heiligtum der Ἀφροδίτη Αἰνειάς auf dem Eryx, die Mutterstätte des römischen Venuskults, mußte gerade in augusteischer Zeit höchste Verehrung genießen. So ist es durchaus begreiflich, wenn Virgil, der die übrigen zahlreichen Gründungen des Aeneas teils verschweigt teils nur flüchtig berührt, alles Licht auf diesen einen Punkt, die Beziehungen zu Sizilien, die Gründung von Segesta und dem Eryxheiligtum sammelt. Aus der Tradition entnahm er den Anlaß zur Landung wie zur Gründung der Stadt, den Sturm und den Schiffsbrand[1]); aus eigener Erfindung, soviel wir wissen, ließ er Aeneas durch ein neues Band an jene Stelle gefesselt sein, indem er das Grab des Anchises dorthin verlegte. So hatte er den Vorteil, die historisch wertvolle Tatsache des Aufenthalts und der Gründung mit der künstlerisch wertvollen Erfindung der Wettspiele durch

---

streben muß, nicht freiwillig die Fahrt unterbricht. Endlich ist das Motiv des Seesturms so gut vorbereitet wie nur möglich: nach Didos Warnung vor den Winterstürmen und ihrer Prophezeiung der Gefahren des Meeres wäre es geradezu künstlerisch unzulässig, dem Aeneas eine glatte Fahrt bis Cumä zuzugestehen.

1) Dionys. I 52.

die Einheit des Ortes und der Zeit zu einem Ganzen zusammenzuschließen, statt beides zu isolieren. Aber das genügte ihm nicht: er suchte auch einen inneren Zusammenhang herzustellen, und mußte dazu den von den troischen Frauen angelegten Schiffsbrand, der zu der Gründung den Anlaß gibt, mit den Spielen organisch verbinden. Das ist ihm mit spielender Leichtigkeit gelungen. Um die Tat der Frauen zu ermöglichen, sind die Wettspiele so einzig geeignet, daß man auf die — gewiß nicht zutreffende — Vermutung kommen könnte, es sei dies ihr eigentlicher Zweck. Die Frauen müssen isoliert sein, nicht nur momentan, denn dann könnte der Brand sich nicht zur wirklichen Gefahr entwickeln. Die Männer müssen also insgesamt bei irgend einer Beschäftigung vom Schiffslager fern gehalten sein. Daß zu den Spielen alle Männer strömen, ist selbstverständlich; durch das Trojaspiel ist schließlich auch die heranwachsende Jugend beseitigt; nur die Frauen bleiben zurück, wie es die gute Zucht verlangt.[1]) Das ist also ein Moment, für Junos Intrigue und der Iris Sendung so geeignet wie vielleicht während der ganzen Dauer der Irrfahrten kein zweiter: jetzt oder nie muß der Versuch gemacht werden die Flotte der Troer zu zerstören und damit dem Vollzug des Fatums ein neues Hindernis zu bereiten.

2.

Die Schilderung der Spiele selbst ist für unsere Zwecke von hervorragender Wichtigkeit als offenkundige Imitation, um nicht zu sagen Neubearbeitung eines homerischen Gedichts: dabei müssen sich Virgils eigene Kunstprinzipien mit Händen greifen lassen.

Als Ganzes betrachtet, unterscheidet sich die virgilische Schilderung von der homerischen zunächst durch die größere Ebenmäßigkeit der Komposition sowie durch weise Beschränkung. Homer schildert acht Kämpfe, einen an den andern reihend, ohne daß ein künstlerisches Prinzip der Anordnung hierbei ersichtlich wäre, wodurch die Summe zur Einheit würde; als der letzte Kampf zu Ende ist, löst sich die Versammlung auf. Virgil beschränkt sich auf die Hälfte der homerischen Zahl; als Abschluß folgt ein Spiel, das nicht eigentlich Wettkampf ist, der *Troiae*

1) Augustus ließ wenigstens beim Faustkampf keine Zuschauerinnen zu: Sueton Aug. 49.

ludus. Bei Homer füllt der erste Agon, das Wettrennen, erheblich mehr Verse als alle folgenden zusammen; diese sind von ungleicher Ausführlichkeit, doch so, daß gegen Schluß die Neigung zur Kürze fast stetig wächst; das letzte Stück umfaßt nur 14 Verse gegen die 389 des ersten. Bei Virgil ist zwar der Anfangsagon auch am ausführlichsten berichtet, seiner Wichtigkeit entsprechend; aber der dritte ist ebenfalls recht erheblich, der zweite und vierte stehen diesen beiden mit etwa dem halben Umfang gegenüber, sodaß längere und kürzere Stücke zweimal abwechseln. So gewinnt man nicht den Eindruck einer bloß zeitlichen Folge von vielen Einzelstücken, sondern eines gegliederten Ganzen. Bei Homer sinkt das Interesse gegen den Schluß immer mehr; der letzte Kampf wird gar nicht mehr ausgefochten, sondern Agamemnon erhält als anerkannt bester Lanzenwerfer den Preis gegenüber Meriones ohne weiteres, und wenn man auch annehmen darf, daß gerade um dieser Sonderstellung willen und weil die Aussöhnung des Achill und Agamemnon endgültig darin besiegelt wird, dieses Stück an den Schluß gestellt ist, so ist doch dies Moment nicht zu künstlerischer Wirkung herausgearbeitet. Bei Virgil wird das vierte und letzte Stück gegenüber den früheren deutlich hervorgehoben durch das Wunderzeichen, das bei dem letzten Pfeilschusse eintritt: so steigt die Stimmung gerade am Schlusse zur höchsten Höhe.

Der abschwächenden Wirkung öfterer Wiederholung hat Virgil auch sonst durch möglichste Differenzierung der Kämpfe vorzubeugen gesucht. Zunächst nach Art und Zahl der auftretenden Personen. Nur ein Zweikampf erfolgt; einer, an dem eine große Anzahl Genannter und Ungenannter sich beteiligt; vier Helden streben im ersten und letzten Spiele nach dem Preis, aber im ersten gemeinsam mit ihrer Schiffsmannschaft. Es sind Ahnherren von römischen familiae Troianae und Führer von Schiffen, also die Ersten nächst Aeneas; es folgt beim Wettlauf die noch unberühmte Jugend (*pueri* 349) und der Jüngste von allen ist Sieger; der Greis Entellus siegt im Faustkampf; der vierte Wettstreit, sonst dem ersten nahestehend, wird durch die Teilnahme des Acestes ausgezeichnet; den *ludus Troiae* führen die noch nicht waffenfähigen Knaben und Jünglinge auf.

Die Einführung der einzelnen Kämpfe erfolgt bei Homer in stereotyper Weise: die Art des Kampfs wird genannt, dann die

Preise; Achilleus στῆ δ' ὀρθὸς καὶ μῦθον ἐν 'Αργείοισιν ἔειπεν, und nach der Rede: ὣς ἔφατ', ὦρτο δ' ἔπειτα oder ὄρνυντο δ' αὐτίκα und die Namen der Kämpfer: das wiederholt sich mit geringfügigen Abweichungen immer wieder; nur beim letzten Male ist auch diese Einleitung stark gekürzt. Virgil variiert auch hier nach Möglichkeit: bei 1 folgt auf die Nennung des Kampfs die Aufzählung der Bewerber; erst nach dem Kampf werden die Preise bei der Verteilung genannt. Bei 2 wird die Aufforderung des Aeneas zum Wettlauf berichtet; nach Nennung der Kämpfer bezeichnet er in direkter Rede die Preise. Bei 3 fordert er in direkter Rede zum Faustkampf auf; dann Bericht über die Preise und ihre Bewerber. Bei 4 wird wieder die Aufforderung zum Kampf berichtet; die Namen der Kämpfer erfahren wir bei der Auslosung der Reihenfolge; direkte Rede des Aeneas erst nach dem Austrage; von den Preisen wird nur der erste, und zwar von Aeneas selbst, beschrieben.

Auch der Ausgang der Kämpfe zeigt das gleiche Bestreben nach Variation: nur beim ersten verläuft alles ganz nach der Regel (wie in den meisten Fällen bei Homer); beim zweiten ist das Resultat infolge von Nisus' bedenklicher List zweifelhaft (wie beim homerischen Wagenrennen); beim dritten werden die Kämpfenden vor der endgültigen Entscheidung getrennt (wie beim homerischen Ringkampf und Hoplomachie); beim letzten entscheidet wider Erwarten das göttliche Omen. Nur dies ist von Virgil neu hinzugetan; im übrigen zeigt sich sein künstlerisches Prinzip eben darin, daß er die von Homer gegebenen Möglichkeiten je einmal verwendet.

3.

Der Dichter von Ψ erweist sich als Spätling schon durch seine der älteren epischen Poesie fremde Art des absichtsvollen Charakterisierens. Denn das ist ja, nächst dem technisch-agonistischen, sein Hauptaugenmerk: zu zeigen, wie die griechischen Helden ihre in ernster Lage häufig bewährte Art auch im festlichen Spiel an den Tag legen. Die scharfe Beleuchtung, in die hier durch kleine absichtliche Züge z. B. Odysseus und der jüngere Aias treten; die mit einer Fülle von Detail ausgeführte Charakteristik Achills; die Fingerzeige über den Rahmen der Ilias hinaus durch die Zeichnung von wichtigen Personen der

Posthomerica, wie des Epeios und vor allem des mit ganz besonderer Vorliebe behandelten, mit reifer Kunst plastisch gestalteten Antilochos — all das sind höchst reizvolle Eigentümlichkeiten dieses Dichters, deren Bedeutung für die Wirkung des ganzen Liedes einem verständnisvollen Leser wie Virgil unmöglich entgehen konnte, die es aber dem Nachdichter Virgil aufs äußerste erschweren mußten, mit dem Vorbild gleichen Schritt zu halten. Der ungeheure Vorsprung des homerischen Dichters lag darin, daß seine Personen dem Leser durchaus vertraut waren: er wiederholt bekannte Züge oder stattet bekannte Bilder mit neuen Zügen aus; in beiden Fällen ist er sicher, daß ihm der Hörer gern folgen wird. Virgil dagegen hat die Personen, an deren Wetteifer wir teilnehmen sollen, erst für diesen Zweck zu schaffen; während der Kämpfe selbst muß er nachholen, was der homerische Dichter bereits vorfand, und gelingt ihm das nicht, so hat er sein Spiel zum guten Teil verloren.

Die Führer der Schiffe werden als hervorragende Männer dadurch eingeführt, daß drei von ihnen ausdrücklich als Stammväter bekannter römischer Familien bezeichnet werden. Damit ist eine Brücke zur Gegenwart geschlagen, die dem römischen Leser den Vorgang näher brachte, aber es ist für die persönliche Anschaulichkeit noch nichts gewonnen: denn, auch abgesehen von Gyas, dessen römischen Nachkommen gar nicht erwähnt werden (als Stammvater der Geganii kennt ihn Servius), so hat auch weder die gens Memmia noch die Cluentia in der römischen Geschichte eine so ausgeprägte Rolle gespielt, daß ihre Stammväter von der Phantasie ohne weiteres mit bestimmten Zügen ausgestattet werden mußten, wie das etwa bei einem Ahnherrn der Fabii oder Appii der Fall gewesen wäre, und wie das möglicherweise bei Sergestus als dem Vertreter der gens Sergia wirklich der Fall war: insofern L. Sergius Catilina in der Tat das so weitaus bekannteste Glied dieser Familie war, daß wohl jeder Römer bei der Nennung des Namens sich an ihn erinnern mußte. Und es ist auch wohl denkbar, daß Virgil diese Erinnerung dadurch verstärken wollte, daß er gerade Sergestus in der Wut des Wetteifers scheitern ließ: *furens animi* will er den kürzesten Weg um die Klippen einschlagen und rennt mit dem Schiff auf den Fels.[1])

1) Plüß, Neues Schweizer Mus. VI (1867) 41.

Wie hier, so gibt auch sonst weniger die Qualität der Schiffe als der Charakter der Führer den Ausschlag: Gyas hätte gesiegt, ohne die Tollheit des Zorns, mit dem er seinen eigenen Steuermann über Bord wirft; Mnestheus, selbst von brennendem Ehrgeiz getragen, weiß durch energische Worte seine Mannschaft zu den äußersten Anstrengungen anzufeuern und hätte dem Cloanthus, der durch seine geschickte Steuerung, trotz der Mängel seines Schiffs, alle überholt hat, fast den Sieg entrissen; da weiß sich dieser, im letzten Augenblick, den Beistand der Meerdämonen zu verschaffen und von ihnen geführt gleitet seine Scylla pfeilschnell in den Hafen. — Beim homerischen Rennen gibt den Ausschlag in erster Linie, der Realität entsprechend, die Qualität der Rosse; in zweiter Linie, ebenfalls ganz der Wirklichkeit gemäß, steht der Zufall oder, wie der Dichter das lieber ausdrückt, das Eingreifen von Göttern, die jeder ihrem Schützling Gutes, dem Konkurrenten Übles antun; erst in dritter Linie steht der Charakter des Mannes selbst: der einzige Antilochos verdankt es seiner menschenkundigen Verwegenheit, daß er dem Menelaos zuvorkommt. Bei Virgil steht dies dritte Moment durchaus im Vordergrund: ein deutliches Beispiel für die so oft zu beobachtende Verinnerlichung des Geschehens, die einen der wesentlichsten Unterscheidungspunkte zwischen dem reflektierenden Nachdichter und der naiven Sinnlichkeit des Originals bildet. Dadurch wird aber dieser Wettkampf, statt die Darstellung eines einmaligen Geschehnisses zu bleiben, vielmehr typisch und gewinnt eine vorbildliche Bedeutung über den einmaligen Fall hinaus. Nicht als ob ich glaubte, daß Virgil das selbst beabsichtigt hat: er hat keine Allegorie, sondern eine einfache Erzählung geben wollen. Aber es ist die notwendige Konsequenz seiner vom allgemein Moralischen ausgehenden Vorstellungsweise, daß auch das einzelne den Stempel der Allgemeinheit trägt, sich ganz zwanglos unter allgemeine Gesichtspunkte fügt. So ist denn in dieser Erzählung typisch die Wahrheit zum Ausdruck gebracht, daß die Leitenden und Herrschenden durch unbesonnene blinde Verwegenheit und durch leidenschaftliche Maßlosigkeit und Eigenwilligkeit scheitern; daß dagegen besonnene und zähe Energie, verbunden mit geschickter Behandlung der Untergebenen, vorwärts bringt, daß aber der höchste Preis dem zu teil wird, der dabei nicht vergißt seinen Blick auf die göttliche Hilfe zu richten. Man braucht sich nur die Feldherren und Staatsmänner der

Republik, wie sie nach fester Tradition Livius gezeichnet hat, zu vergegenwärtigen, um sich zu überzeugen, wie echt römisch das alles gedacht ist.

Beim Wettlauf läßt der homerische Dichter wieder entscheiden den gottgesandten 'Zufall': Aias gleitet aus, so kommt ihm Odysseus, zudem von Athena gestärkt, zuvor; daneben wieder wird großes Gewicht auf die Fähigkeit der Kämpfer gelegt: Antilochos bleibt trotz Aias' Mißgeschick der letzte. Virgil übernimmt den Fall, der wie bei Homer den vordersten Läufer betrifft; aber wichtiger als der Fall selbst ist was darauf folgt und wodurch Virgil wieder ein seelisches Moment den wirklichen Ausschlag geben läßt: daß Nisus trotz des plötzlichen Unfalls der zarten Freundschaft mit dem jugendlichen Euryalus eingedenk ist und diesem durch ein (sportlich freilich recht bedenkliches) Manöver den Sieg sichert. Diese beiden Hauptfiguren greift Virgil aus den späteren Ereignissen heraus: das frühere, zum mindesten der Erfindung, wahrscheinlich auch der Ausführung nach, ist das gefährliche Wagnis und der gemeinsame Tod der beiden in Buch IX, dem nun hier ein heiter-gemütliches Vorspiel gegeben wird; das Verhältnis zwischen Ernst und Spiel ist umgekehrt wie bei Homer, für die Wirkung das ungünstigere. Euryalus wird als halbes Kind durch die *lacrimae decorae*, die ihm die Bestreitung seines Sieges entlockt (342) — mit Worten remonstriert er nicht — prägnant gezeichnet; doch scheint Virgil, wie die Halbverse 294 und 322 vermuten lassen, hier noch mehr haben tun zu wollen. Nisus wird außer durch seine Leistung im Lauf und durch seinen Freundschaftsdienst auch durch sein nachträgliches Verhalten als klug und lustig charakterisiert, ähnlich wie Antilochos, nur mit berechneterer Kunst der Rede.[1])

Das Schema für die Personen des Faustkampfs hat Virgil übernommen: ein anerkannt trefflicher Kämpfer tritt auf, trotzig den Preis heischend; nur zögernd stellt sich ein Gegner. Die selbstbewußte Prahlerei des homerischen Epeios — 'so sprech' ich's aus und so wird sich's erfüllen: die Haut zerfetz' ich ihm

1) 353 ff.: in den scherzhaft gemeinten Worten verbirgt sich eine ganze Anzahl rhetorischer Erschleichungen: *si tanta sunt praemia victis* — doch nicht allen — *et te lapsorum miseret* — aber nur der ohne eigene Schuld Gefallenen; *ni me quae Salium fortuna inimica tulisset* — doch in sehr verschiedener Weise.

und brech' ihm die Knochen' — ist bei Virgil gemildert: Dares ist weniger roh, der virgilischen Auffassung von Schicklichkeit gemäß, verliert freilich dadurch an Anschaulichkeit. Dafür ist die Rolle des Gegners erheblich bereichert und psychologisch vertieft: weder Ehrgeiz noch das Verlangen nach dem Preise bewegt den Greis Entellus zu dem scheinbar ungleichen Kampf; er wird durch Acestes' Worte und sein eigenes Gefühl bei der Ehre gefaßt; im Namen des göttlichen Eryx, dessen Schüler er sich zu sein rühmt, und um nicht selbst als Träger erlogenen Ruhms, als eitler Prahler dazustehn, auch als Vertreter Siziliens gegenüber Troia (417) wagt er den Strauß mit dem rüstigeren Gegner; ein erster Mißerfolg reizt ihn noch mehr, die Scham und das Bewußtsein dessen was er war und noch ist (*pudor et conscia virtus* 455) verdoppelt seine Kraft und führt ihn zum glänzenden Sieg.

Beim letzten Gange verzichtet Virgil auf Charakteristisches; Mnestheus, von der Regatta her dem Leser schon bekannt, tritt wieder auf; Eurytion wird als der Bruder des Pandarus zu Bekanntem in Beziehung gesetzt; Hippocoon ist bloßer Name; die Aufmerksamkeit des Lesers wird aber vor allen anderen erregt durch Acestes' Auftreten: mit ihm wird sich, das ist nach Virgils Kunstgesetzen von vornherein zu erwarten, etwas Besonderes ereignen; und in der Tat gipfelt ja in seinem Schusse nicht nur dieser Abschnitt, sondern die Gesamtheit der Wettkämpfe. —

Die Verteilung der Personen auf die einzelnen Wettkämpfe ist nicht gleichgültig. Augustus hat, wie man weiß, der Agonistik in jeder Form seine lebhafteste Teilnahme zugewandt, wobei außer seiner persönlichen Neigung und dem Wunsch, die Schaulust des Volkes zu befriedigen, wohl auch idealere Momente mitspielten. Er hat unverkennbar den Versuch gemacht, etwas von dem alten griechischen Geiste edler Agonistik wieder aufleben zu lassen. Er hat, freilich auf griechischem Boden, einen neuen 'heiligen' Wettkampf, die actischen Spiele begründet und damit die Anregung zur Einrichtung ständiger Spiele in einer Menge von Provinzstädten gegeben (Suet. Aug. 59). In Rom selbst wurden die dem actischen Apoll geweihten *ludi pro salute divi Augusti* seit dem J. 28 periodisch gefeiert und, wie bei den großen griechischen Spielen, traten edle Männer und Knaben als Wettfahrer in der Arena auf; auch sonst hat Augustus Jünglinge von hohem

Adel im Circus Wagen und Pferde lenken oder an Tierkämpfen sich beteiligen lassen (Suet. Aug. 43); so fuhren bei den Spielen, die er zur Einweihung des Cäsartempels i. J. 29 gab, Patrizier um die Wette (Dio LI 22). Das mochte dem Kaiser ebenso *prisci decorique moris* erscheinen wie das öffentliche Auftreten der adeligen Jugend im Trojaspiel (Suet. Aug. 43): sollten doch nach gelehrter Tradition in alter Zeit die Bürger selbst am Wettkampf im Circus sich beteiligt haben (Plin. n. h. XXI 7). Aber unverträglich mit römischen Begriffen der Schicklichkeit blieb vorerst noch das Auftreten vornehmer Männer im athletischen Agon: Senatsbeschlüsse gegen das Auftreten von Senatoren und Rittern als Schauspieler, ja als Gladiatoren mußten schon unter Augustus gefaßt werden; sie scheinen nicht nötig gewesen zu sein, um Vornehme davon abzuhalten, sich nackt vor dem Pöbel zu prügeln.[1]) — Diese Verhältnisse spiegeln sich bei Virgil wieder: wenn schon das öffentliche Wagenlenken den Vornehmen nicht entehrt, so ist es um so weniger anstößig, wenn die Ahnherren römischer Geschlechter mit ihren Schiffen um den Preis der Schnelligkeit ringen. Aber es wäre Virgil wohl nicht eingefallen, Mnestheus und Sergestus als Faustkämpfer einzuführen. Vielmehr wird hier geflissentlich jede mögliche historische Beziehung ferngehalten und das mythische Element stark betont: Dares hat schon bei den Leichenspielen des Hektor den Bebryker Butes besiegt; Entellus hat seine Kunst vom vergöttlichten Eryx, der mit Hercules am sizilischen Strande gekämpft hat; auch die aus sieben Rindshäuten gefertigten Faustriemen (404) sollen den Eindruck verstärken, daß hier eine halbgöttliche Vorzeit in die Gegenwart hineinragt. Ebensowenig wie der Faustkampf hätte der Wettlauf hochstehenden Männern geziemt: aber der Jugend, auch der vornehmen Jugend *(regius egregia Priami de stirpe Diores)* ist es keine Schande, vor den Augen aller ihre Kräfte im Lauf zu messen; das hat Augustus selbst gelegentlich nicht nur geschehen lassen, sondern selbst veranlaßt (Suet. Aug. 43). Die Jugend kann auch einen lächerlichen Unfall, wie er dem Nisus begegnet, leicht nehmen und sich auslachen lassen: bei einem Helden, der dem homerischen Aias

1) Tac. a. XIV 20 *quid superesse, nisi ut corpora quoque nudent (proceres Romani) et caestus adsumant easque pugnas pro militia et armis meditentur?*

(Ψ 774) an Rang gleichstände, hätte das Virgil und sein Publikum als Verstoß gegen die Würde empfunden. Dagegen mag an dem — ganz mythischen — Bogenschießen sich selbst der greise Göttersohn Acestes anstandslos beteiligen.

Mit ganz besonderer Zärtlichkeit weilt Virgils Blick auf dem jüngsten Nachwuchs des alten Troja, dem *Troianum agmen* der Altersgenossen des Julus. Ein heiteres, glänzendes Schauspiel, ein kindliches Vorspiel des ernsten Kampfes, für den diese Knaben heranreifen — nichts könnte sich besser dazu eignen die ernsten Spiele der Männer in einem friedlichen Accord ausklingen zu lassen. Gewiß ist Virgil mit vollem Bewußtsein der Neigung des Augustus entgegengekommen, dessen Vorliebe für diesen *lusus Troiae* bekannt ist — das Gedicht ist geschrieben, bevor wiederholte Unfälle und die bitteren Klagen des nörgelnden Asinius Pollio, dem ein Enkel bei diesem Festreiten zu Schaden gekommen war, dem Kaiser die Freude an der Schaustellung verdarben, so daß sie weiterhin unterblieb (Suet. Aug. 43). Aber man empfindet, daß Virgil hier nicht bloß als Hofmann schreibt, sondern daß er selbst mit ganzer Seele bei dem Bilde ist, das er in so heiteren Farben malt. Das gilt nicht nur für dieses Bild: die gleiche Freude an der heranreifenden Jugend durchzieht die ganze Aeneis; sie ist einer der eigentümlichsten Züge an Virgils Persönlichkeit. Nicht nur Julus gewinnt hierbei: der Gedanke, Amor in seiner Gestalt auftreten zu lassen; seine kindliche Freude bei dem festlichen Jagdzug und der knabenhafte Wunsch sich an richtigen wilden Tieren zu versuchen; seine überschwängliche Dankbarkeit gegen Nisus und Euryalus, die ihm den Vater holen wollen und denen er mit der Freigebigkeit eines Kindes, das Mond und Sterne verschenkt, alles erdenkbar Schöne verspricht; seine überquellende Kampflust, die durch des Gegners Hohnreden angefacht wird — all das sind schön erfundene Züge, Virgil so eigen wie nicht vieles in seiner Charakteristik reifer Männer.[1])

1) Nach Neueren (die sich aber nicht auf Heyne berufen dürfen, der III[4] 857 seine Erörterung schließt *absolvendus itaque in hoc Maro crimine neglecti temporum ordinis)* hätte sich freilich Virgil von seinem Alter gar keine bestimmte Vorstellung gemacht, also wohl auch die ganze Gestalt nur in schemenhaften Umrissen gesehen. Beim Falle Trojas ist Ascanius ein kleiner Knabe, den seine Mutter wohl noch einmal emporheben kann, der aber doch schon eine ganze Strecke zu Fuß geht: also hat ihn sich

Gewiß hat auch hier das Bestreben mitgespielt, dem Knaben eine möglichst hervorragende Rolle zuzuweisen, der einst der Stammvater des julischen Geschlechts werden sollte, und diesem Bestreben dienen die Hinweise auf Julus' Zukunft in Juppiters erster großer Verheißung (I 267 ff.).[1] Aber es bleibt eben nicht bei

Virgil meinetwegen vier- bis fünfjährig gedacht. Wenn wir genau mit den sieben Jahren der Irrfahrt rechnen wollen, so ist er in Karthago elf- bis zwölfjährig, in Latium ein Jahr älter. Was widerstreitet nun eigentlich dieser Vorstellung? Kann ein Knabe und Heroensohn dieses Alters nicht reiten? nicht mit auf die Jagd genommen werden (alles unter guter Aufsicht, das versteht sich beim Prinzen von selbst; auch erwähnt der Dichter gelegentlich einen Pädagogen, V 546; IX 649)? nicht wünschen, es möchte ihm ein Eber in den Weg laufen? nicht auch, wohlgemerkt mit göttlicher Gewährung, einen Feind erschießen? oder kann ihn eine Frau wie Dido nicht mehr anständiger Weise auf ihren Schoß ziehen? Ich gestehe in dem allen nichts zu sehen, was poetischer Wahrheit widerspräche. 'Aber wenn er in IX bei der Beratung der Führer zugegen ist und dem Boten selbst Aufträge an seinen Vater mitgibt, so müßte er doch sicher über sein Alter verständig sein.' Genau das sagt ja Virgil selbst: *ante annos animumque gerens curamque virilem.* Virgil hatte es erlebt, daß ein Neunzehnjähriger die Erfahrensten und Reifsten an Besonnenheit und praktischem Verstand beschämte.

1) Julus wird Alba Longa gründen und den Sitz der Herrschaft dorthin übertragen, wo sie dreihundert Jahre bestehen wird *gente sub Hectorea,* nicht etwa *sub Juli gente.* Als Stammvater der albanischen Könige erscheint Julus bei Virgil nirgends, wie ich wegen Kroll (a. a. O. [oben S. 63, 1] 136 f.) bemerke: weder wird dies irgendwo vorausgesetzt noch gar ausdrücklich gesagt, wie Kroll von VIII 628 ff. behauptet; freilich wird es absichtlich auch nirgends ausdrücklich geleugnet. Aber der angebliche Widerspruch in Virgils Angaben über Aeneas' Descendenz, der für Kroll ausreicht um die völlige 'Planlosigkeit' der Aeneis zu erweisen, existiert in Wahrheit gar nicht (vgl. Gebhardi, Ztschr. f. d. Gymn. 1874, 802; anders auch Norden Neue Jahrb. VII [1901] 276 ff.). Virgil folgt einfach der Genealogie, die wir als die offizielle der augusteischen Zeit betrachten dürfen, da u. a. auch Verrius Flaccus (Festus 340 M.) sie vertreten hat: danach stammen die albanischen Könige ab von Silvius, dem Sohne des Aeneas und der Lavinia (VI 766 *Silvius .. unde genus longa nostrum dominabitur Alba, unde* natürlich nicht zeitlich sondern eng zu *genus* gehörig), nicht von Julus, der zwar Alba gründet, nicht aber die genealogisch zusammenhängende Reihe der albanischen Könige eröffnet. Daß und warum er (oder sein gleichnamiger Sohn) dem Silvius weichen muß und wie sie entschädigt werden, deutet Virgil nicht an (abgesehen von dem versteckten Hinweis für Wissende XII 189 ff., s. Norden 281) und braucht das nicht zu tun: wir wissen, wie sich die offizielle Legende damit abfand (Schwegler R. G. I 337); für das Gedicht hatte diese einigermaßen künstliche Fiktion, bei der Julus immer-

der offiziellen Verherrlichung einer genealogischen Fiktion; die lebende Gestalt hat Virgils Liebe zur Jugend geschaffen. Und neben Julus, etwas älter und schon waffenfähig, aber doch vom ganzen Schmelz der ersten Jugend umflossen, stehen die dem Tode Verfallenen, Euryalus, Pallas und Lausus; der Schmerz über ihr vorzeitiges Dahinsinken ist wie ein Echo des großen und echten Schmerzes über des M. Claudius Marcellus frühen Tod; es sind Gestalten, deren gleichen Virgil nicht bei Homer und wohl auch anderwärts nicht gefunden hat. Es ist kein Zufall, daß Virgil auch hier mit Augustus sich berührt. Zahlreiche Züge aus des Kaisers Privatleben wie öffentliche Maßnahmen deuten darauf hin, wie sehr das sittliche und körperliche Wohl der heranwachsenden Jugend ihm am Herzen lag, wie sehr er in der Jugend die Zukunft seines Lebenswerkes liebte.[1]) Man begreift das: aus den blutgedüngten Schlachtfeldern der Bürgerkriege wünschte er so leidenschaftlich ein neues Geschlecht aufsprießen zu sehen, das, rein von der Schuld der Väter, die Früchte des jahrzehntelangen Mordens pflücken sollte: ein Sehnen, darum nicht weniger verehrungswürdig, weil die Zeit es nicht erfüllen sollte. Das ist die Stimmung, aus der heraus Virgil vor Zeiten schon sein Geburtstagsgedicht für des Konsul Pollio Söhnlein geschrieben hatte; das ist auch die Stimmung, die über der Schilderung des *lusus Troiae* liegt.

Aeneas selbst tritt weit weniger in den Vordergrund als

---

hin verlieren mußte, keine Bedeutung, und wenn Julus in der Heldenschau von VI 'totgeschwiegen' wird (Gercke Neue Jahrbb. VII, 1901, 110), so geschieht dies, weil er neben Silvius schwerlich erwähnt werden konnte, ohne daß jene Verhältnisse wenigstens gestreift wurden: sachlich ist dies Verschweigen ja dadurch gerechtfertigt, daß Julus dem Vater in der Unterwelt nicht gezeigt werden kann und nicht gezeigt zu werden braucht. — Ich bemerke übrigens, daß m. W. die Julier nirgends als Nachkommen der albanischen Könige, also auch des Romulus, erscheinen (wer weiß von einem Sohn des Romulus?); Ovid, der die Silvier von Julus abstammen läßt (Fast. IV 38 ff.), hat offenbar eine Nebenlinie angenommen, wie sein Ausdruck *unde* (sc. *a Iulo) domus Teucros Iulia tangit avos* lehrt; auch nennt er Romulus nie den Ahnherrn des Augustus, wozu er in den Fasten reichlich Gelegenheit und in dem bekannten Zurückgehen des Augustus auf den Gründer Roms reichlich Anreiz hatte. In der Romuluslegende tritt ein Julier auf (Proculus); aber er ist mit den Königen nicht verwandt sondern nur dem Romulus πιστὸς καὶ συνήθης Plut. Rom. 28.

1) Vgl. jetzt auch Norden a. a. O. 263.

Achilles; es fehlen die kleinen besonders charakteristischen Züge, durch die der homerische Dichter dafür gesorgt hat, daß der Spielgeber selbst nicht durch die Kämpfenden in Schatten gestellt wird. Das unbefangene Rühmen seiner eigenen Rosse (276 ff.), die unverhohlene Freude über das von Antilochos ihm gespendete Lob der beste Läufer zu sein (795 ff.), das Herausstreichen eines von ihm selbst ausgesetzten Preises (832 ff.), all das widerstrebt dem gebildeteren Schicklichkeitsgefühl der virgilischen Zeit, wie es dem unsern widerstreben würde. So rasch und entschieden, wie Achill, einen aufsteigenden Zank zu schlichten (492), findet Aeneas keine Gelegenheit: virgilische Helden zanken sich nicht. Der Edelmut des Achilleus, der den früheren Gegner Agamemnon aufs ehrendste auszeichnet (890 ff.), konnte ebensowenig Entsprechendes finden wie seine zarte Aufmerksamkeit gegen den Greis Nestor (616 ff.): an Stelle des letzteren tritt die freilich in ganz anderer Weise und von außen her motivierte Ehrung des Acestes. Die fürstliche Freigebigkeit des Aeneas strahlt in ähnlichem Lichte; wie Achill treibt ihn sein Gerechtigkeitsgefühl unverschuldetes Unglück auszugleichen, ohne daß er doch, wie zunächst Achill (536), andere Rechte darüber vergißt: aber freilich entgeht damit wieder dem Dichter der charakteristische Zug, daß der Held berechtigten Einwänden augenblicklich weicht. Aeneas' Eingreifen beim Faustkampf (465), motiviert durch die Sorge, daß das Spiel in traurigen Ernst sich verwandele, verbindet das Eingreifen der für Aias fürchtenden Achäer bei der Hoplomachie (822) mit der Beendigung des Ringkampfs durch Achill, der ihn unentschieden sein läßt, damit man zu anderem übergehen könne (735). — Man sieht: Virgil hat hier im wesentlichen das von Homer gegebene Material nur gesichtet, aufgenommen was er brauchen konnte, zum Teil etwas anders pointiert, weggelassen was sein Stoff oder sein Geschmack nicht zuließ. Das Resultat ist in diesem Falle, daß Aeneas weit ärmer dasteht als Achill.

4.

Virgil hat vielleicht selbst die Empfindung gehabt, daß seine Personen an sich nicht ganz die Teilnahme wecken können wie die homerischen, daß es ihm nicht völlig gelungen ist die Vorteile des homerischen Dichters, von denen wir oben sprachen, wettzumachen. Dafür hat ihn das Bewußtsein entschädigt, in der

Komposition des Ganzen, vor allem aber in der Führung der Handlung sein Vorbild überbieten zu können. Man kann den Fortschritt, den Virgil anstrebte, kurz als das Erzielen von konzentrierter dramatischer Wirkung bezeichnen.

Bei Homer geht dem Wagenrennen vorauf die eingehende Instruktion des Antilochos durch Nestor. Sie charakterisiert den erfahrenen Alten und erfreut den agonistisch gebildeten Hörer, der den guten Rat zu würdigen weiß; für die weitere Handlung ist sie wertlos, denn weder hören wir, ob Antilochos den Rat zu befolgen sucht, noch trifft auch nur die Voraussage Nestors ein, daß mit dem Umbiegen ums Ziel das Rennen entschieden sei (344 ff.). Während des Rennens werden wir von den Fahrenden zu den harrenden Zuschauern geführt: das Intermezzo Aias-Idomeneus. Beide Episoden hat Virgil als störend empfunden und nicht nachgeahmt. Das Rennen selbst verläuft bei Homer in zwei Etappen: Diomedes überholt den Eumelos, der durch den Bruch des Jochs ausscheidet; und Antilochos überholt den Menelaos. Die beiden Paare werden nicht zusammengebracht: es ist, als würden zwei verschiedene Rennen geschildert. Der fünfte endlich, Meriones, kommt gar nicht in Frage; es ist nichts von ihm zu berichten, als daß seine Rosse sehr langsam und er selbst der geringste unter den Wagenlenkern ist. Ganz anders Virgil. Fünf sind zu schwer zu übersehen: er beschränkt sich auf vier. Aber diese vier behalten wir bis an die entscheidende Stelle, die hier nun wirklich die *meta* ist, sämtlich im Auge; wir hören zunächst, wie sie bei der Annäherung ans Ziel zueinander stehen: zu vorderst Gyas, dann Cloanthus, dann mit wechselndem Vorrang oder in gleicher Linie Mnestheus und Sergest. Nun kommt Cloanthus durch ein geschicktes Manöver dem Gyas zuvor, dieser verliert den Steuermann, so daß auch die beiden letzten Hoffnung schöpfen ihn zu überholen; Sergest ist um keine ganze Schiffslänge voraus, Mnestheus, noch der letzte, strengt seine Ruderer aufs äußerste an: und ehe sie noch Gyas erreicht haben, läuft Sergest auf die Klippe, Mnestheus läßt nun erst ihn, dann auch Gyas hinter sich, nur Cloanthus ist ihm noch voraus. Nun beginnt der zweite Teil; zwei Schiffe sind völlig distanziert, die beiden anderen haben den Rest miteinander auszumachen: der Eifer der Ruderer wie die Teilnahme der Zuschauer wächst. Bis zuletzt steigert sich die Spannung: kurz vor dem Hafen erst fällt durch Cloanthus'

Gelübde die Entscheidung. — Homer versetzt uns, wie wir sahen, für kurze Zeit von den Wagen zu den Tribünen der Zuschauer: dieser Wechsel des Orts ist das gute Recht des Epikers. Bei Virgil gehören die Zuschauer zum Bilde des Ganzen, wir sollen sie über den Fahrenden nicht aus dem Auge verlieren: wie sie bei der Abfahrt, jeder seinem Favoriten, zujauchzen, so hören wir bei der Hauptperipetie ihr fröhliches Lachen über des Steuermanns Mißgeschick, so begleitet ihr anfeuernder Zuruf den Mnestheus bei seinen letzten Anstrengungen, und trifft ihr Hohn den gescheiterten Sergest, als er mit zerbrochenen Rudern endlich einläuft. Der Kunstgriff, den Leser dadurch lebhaft in die Situation hineinzuversetzen und die höchste *ἐνάργεια* zu erreichen, daß die Wirkung eines Geschehens auf die Augenzeugen geschildert wird, dieser aus dem Drama erwachsene Kunstgriff begegnet uns hier nicht zum ersten Male.[1]) Auf eine kaum bemerkliche Abweichung von Homer sei noch hingewiesen, weil sie ebenfalls der lebendigen Anschauung des Vorgangs entspringt: bei Homer wird mit der Verteilung der Preise gewartet, bis alle da sind: es muß eine geraume Zeit verstreichen, ehe Eumelos, den zerbrochenen Wagen selbst ziehend, die andern am Ziele erreicht; aber dieser Zeitraum kommt nur durch nachträgliche Überlegung zum Bewußtsein, Homer deutet ihn höchstens durch *πανύστατος* an. Sergestus dagegen läuft ein, nachdem der Sieger verkündet und bekränzt, die Preise an die Führer wie die Mannschaften verteilt sind, als schon alle, mit purpurnen Binden geschmückt, sich des Erworbenen freuen: so wird die Beschämung des Sergestus erst recht deutlich.

Beim Wettlauf sind drei Preise ausgesetzt: drei Läufer sind's bei Homer, und wieder handelt es sich bei der Entscheidung nur um zwei, Aias und Odysseus; Antilochos bleibt hinten. Jene beiden sind einander fast gleichwertig, Odysseus bleibt dem Aias dicht auf den Fersen, wird schließlich mit Athenas Hilfe Sieger: also nur e i n e Entscheidung. Ihr entspricht bei Virgil Nisus' Fall: aber dieser führt noch eine zweite Entscheidung herbei,

1) Der Zuschauer wird auch im folgenden gedacht, beim Wettlauf (338. 343), beim Faustkampf (369. 385. 450), beim Bogenschießen (491. 529), endlich beim Trojaspiel (555. 575 fg.): durchgängig wird so das anschauliche Bild der bewegten und teilnehmenden Zuschauermassen festgehalten. Darin ist aber Virgil über das homerische Vorbild nicht hinausgegangen: s. Ψ 728. 766. 784. 815. 822. 840. 847. 869. 881.

den Fall des Salius; und damit wird, ganz gegen Erwarten, der dritte Läufer Euryalus Sieger: in dem Klatschen und Beifallsrufen der Zuschauer (338) drückt sich ihre freudige Überraschung aus. Also statt einer Entscheidung zwischen zweien, die so oder so fallen mußte, eine unvorhergesehene Peripetie.

Einen Faustkampf hatten nach Homer wohl viele geschildert: wir haben die Darstellungen des berühmten Kampfs von Polydeukes mit Amykos bei Apollonius (II 1 ff.) und Theokrit (XXII), die auch Virgil beide gekannt und in Einzelheiten benutzt hat. Der homerische Bericht ist sehr einfach. Daß Epeios siegt, der voller Zuversicht sofort alle andern herausfordert, und nicht Euryalos, dem Diomedes erst Mut einsprechen muß, entspricht dem natürlichen Lauf der Dinge. Der Kampf wird nur ganz kurz beschrieben; ein rascher Schlag, mit dem Epeios dem Gegner zuvorkommt, macht ihm ein Ende. Apollonius ist sehr viel ausführlicher, aber auf technische Einzelheiten läßt er sich — er stand solchen Dingen recht fern — wenig ein; die Vorbereitungen zum Kampf nehmen mehr Raum ein als der Kampf selbst; und in dessen Schilderung wieder spielen Gleichnisse mangels an Tatsachen eine sehr bedeutende Rolle. Immerhin hat er den Ausgang des Kampfs eigentümlich gestaltet: Polydeukes weicht einem gewaltigen Hiebe geschickt aus und trifft sofort den Gegner, der nun ohne Deckung ist, mit solcher Kraft an die Schläfe, daß er zusammenbricht. Theokrit hat es besser zu machen gemeint: wenn man einmal einen Faustkampf beschreibt, so soll es auch ein richtiger Kampf sein, wie man ihn im Stadion sieht. So werden denn die verschiedenen Treffer und Finten, das Blutspucken und Hautabschälen u. s. f. mit voller technischer Einsicht beschrieben, und der Schlußmatch, der wie bei Apollonius verläuft, in alle Einzelheiten getreu wie in einem Sportbericht vorgeführt. — Virgil hätte das, nachdem es einmal vorlag, mit leichter Mühe nachbilden können; er hat darauf verzichtet und es vorgezogen mehr in der Art des Apollonius ein zusammenfassendes Bild vom Verlauf des Ganzen zu entwerfen, wobei die Haltung der beiden Kämpfer charakteristisch unterschieden wird. Virgil aber eigen und von all jenen Vorbildern abweichend, ist wieder die Einführung einer unerwarteten Peripetie, die aus der einfachen geraden Linie eine gebrochene macht, ein dramatisches Moment in die Erzählung einführt. Entellus, der im Gefühl seiner geringeren Beweglichkeit

bisher auf einem Fleck stehend den Angriffen des raschen Gegners Stand gehalten hat, wird nach einem Fehlschlag, der ihn zu Falle gebracht hat, plötzlich ein ganz anderer: mit unwiderstehlicher Wucht, von Scham und Zorn aufs äußerste gereizt, treibt er nun mit einem Hagel von Schlägen den Gegner vor sich her und hätte ihm ohne das Eingreifen des Aeneas arges Leid angetan. Man mag zweifeln, ob es im wirklichen Kampf je vorkommt, daß ein zunächst ebenbürtiger, ja in manchem Betracht überlegener Kämpfer, wie Dares, plötzlich der neu erwachten Wut des Gegners gänzlich hilflos und wehrlos anheim fällt: Virgil hat danach nicht gefragt; ihm lag an der Steigerung, und zwar verlegt er auch hier die Entscheidung nicht in die größere Muskelkraft, sondern in die Psyche der Entellus.

Solches psychologisches Moment fehlt beim letzten Wettstreit, dem Bogenschießen: aber auch diese Erzählung weist charakteristische Merkmale virgilischer Kunst auf. Bei Homer steht die hübsche Geschichte von zwei Schützen: der erste fehlt die Taube, aber der Zufall läßt ihn den Faden durchschneiden, der sie fesselt — was an sich als beabsichtigter Erfolg ja der größere wäre, nun aber doch Fehlschuß bleibt; schon glaubt man die Taube befreit, den Wettkampf unentschieden: aber mit raschem sicherem Schuß trifft der zweite die frei in den Lüften schwebende. Der homerische Dichter hat das wohl nicht selbst erfunden, denn er verdirbt die Geschichte, indem er Achill schon von vornherein das sehr unwahrscheinliche Treffen des Fadens als Bedingung für den zweiten Preis hinstellen läßt: das hat Virgil mit gutem Bedacht beseitigt. Im übrigen überbietet er sein Vorbild wieder durch eine durchgeführte Steigerung[1]) — er schickt einen dritten

1) Nach Georgii, Die antike Aeneiskritik 259, hätte Virgil sein Vorbild nur in der Zahl, vier statt zwei, überbieten wollen: 'da bleibt nun freilich für den ersten nichts als ein Fehlschuß und für den vierten ein Luftschuß nebst Wunderzeichen!' Als ob die Zahl hier das Wesentliche wäre und nicht vielmehr die Steigerung von eins über zwei zu drei sowie das unerwartete Überbieten von drei durch vier. — Daß Acestes in die Luft schießt, *ostentans artem arcumque sonantem,* nennt Georgii lächerlich, kindisch und absurd; aber gegen die Vergiliomastix, die die Möglichkeit des *artem in vacuo aere ostentare* bestritt, haben schon die alten Sachverständigen (*periti* bei Serv.) bemerkt *posse ex ipso sagittariorum gestu artis peritiam iudicari;* gegen *arcum sonantem* hat selbst die Vergiliomastix nichts

Schuß voraus, der nur den Mastbaum trifft, und läßt einen vierten folgen, der, scheinbar bloßer Paradeschuß, nun ganz unerwartet den höchsten Erfolg, eine durch göttliches Wunder verliehene Auszeichnung bringt — darüber gleich mehr.

Durch dies Wunder wird erzielt, daß die Stimmung der Zuschauer gerade am Schluß des ganzen Wettkampfs ihren Höhepunkt erreicht; man empfindet, daß nun nicht etwa noch ein Ringkampf oder dergl. folgen könnte: das würde eine Abschwächung bedeuten. Wohl aber ist nach der höchsten Spannung künstlerisch eine Lösung erforderlich, die durch eine Ablenkung der Anteilnahme nach neuer Richtung die hochgestauten Wellen sich verlaufen läßt: diesen künstlerischen Zweck verfolgt das Trojaspiel, das deshalb ohne jeden aufregenden Zwischenfall, zur ungetrübten Herzens- und Augenweide der Versammelten verläuft. Nun erst ist die Stimmung wieder soweit beruhigt, daß eine neue Erregung — die Nachricht vom Schiffsbrande — die volle Wirkung haben kann.

5.

Was jenes Wunder des brennenden Pfeiles bedeutet, ist freilich nicht ohne weiteres klar; neuerdings ist vielfach angenommen worden Wagners Deutung auf den Kometen, der im Jahre 43 während der von Octavian geleiteten 'Spiele der Venus Genitrix erschien und vom Volke als der Stern des vergöttlichten Caesar begrüßt wurde (Plin. n. h. II 94). Die Deutung ist mir aus mehreren Gründen wenig glaublich.[1] Zunächst beschreibt Virgil unzweideutig ein über den Himmel schießendes und alsbald in den Lüften zerstiebendes Meteor; das hat mit dem sieben Tage hindurch erscheinenden und lange sichtbaren Kometen eine für den vorliegenden Zweck doch gar zu allgemeine Ähnlichkeit: gerade das Wesentliche dieser Erscheinung, daß ein neuer Stern am Himmel aufgeht und die Zahl der vorhandenen mehrt — wie

---

einzuwenden gehabt, denn jedes Kind weiß, daß man mit einem guten Bogen höher schießen kann als mit einem schlechten.

1) Bestritten hat sie Plüß Vergil und die epische Kunst 125 fg.; seiner eigenen Deutung kann ich weder im einzelnen noch im ganzen zustimmen; was für ihn Nebensache ist, die Beziehung auf Acestes und Sizilien (135 fg.), scheint mir (und ähnlich schon Ribbeck Gesch. d. röm. Dichtung II 96) einzig in Betracht zu kommen.

der neue Gott Cäsar die Zahl der Unsterblichen mehrte — gerade dies Wesentliche fällt ja bei dem Meteor weg. Der Komet war selbst ein himmlisches Zeichen: wann ist je ein Zeichen durch ein anderes vorher verkündet worden? Ja, wenn Virgil etwas jenem zeitgenössischen Ereignis Analoges dargestellt, also etwa die Erscheinung eines Sterns auf die Apotheose des Anchises hätte deuten lassen: dann wäre wohl die Beziehung und Vorausdeutung ohne weiteres verstanden worden. So aber müßte man glauben, Virgil habe seine Meinung absichtlich verschleiert. Er nennt die Seher, die des Prodigiums späte Erfüllung prophezeien, *terrifici*, Schrecken erregend: und doch ist der Komet Cäsars kein Schrecknis gewesen. Er verknüpft das Zeichen mit Acestes und läßt es durch Aeneas ausschließlich auf Acestes beziehen: und doch hat dieser mit dem Kometen Cäsars nicht das Geringste zu schaffen. Und das führt auf mein schwerstes Bedenken, ein Bedenken künstlerischer Art. Wie zu der Person, mit der das Wunder aufs engste verknüpft wird, so hat ein Hinweis auf die Apotheose Cäsars oder, allgemeiner gefaßt, die Erhöhung der Julier keinerlei innere Beziehung auch zu dem Zeitpunkt, an dem das Wunder erfolgt; es könnte zu jeder beliebigen anderen Zeit während des ganzen Verlaufs der Aeneis so ziemlich mit dem gleichen Rechte eintreten, und wäre von Virgil hier nur unter dem rein äußerlichen Vorwande eingeschmuggelt, daß jetzt, wie dann bei der Erfüllung, Spiele stattfinden; maßgebend wäre für ihn ausschließlich der formal-technische Gesichtspunkt gewesen, daß der Akt einen glänzenden Schlußeffekt haben muß. Eine Erfindung also, künstlerisch gleichwertig dem Sonnenaufgang in Meyerbeers Propheten, an dem Richard Wagner so schön das Wesen des Openeffekts demonstriert hat.

Eine Deutung, die Virgils künstlerischen Grundsätzen gerecht werden will, hat meines Erachtens auszugehen von der Person des Acestes und von dem Zeitpunkt des Wunders. Aeneas läßt die seltsame Erscheinung als gottgesandtes Zeichen gelten[1]) und

---

1) *nec maximus omen abnuit Aeneas:* das besagt nicht etwa, daß er es auf sich bezieht; wie die übrigen Zuschauer einen göttlichen Wink anerkennen — darum *superos precati* — so auch Aeneas; er hätte in seiner Eigenschaft als Spielgeber, sagen wir als der den Spielen vorsitzende Magistrat, dem Zeichen offiziell keine Bedeutung beizumessen brauchen, es für den Ausgang des Wettkampfs ignorieren können.

handelt danach, indem er Acestes die Siegerehre zu teil werden läßt: *te voluit rex magnus Olympi talibus auspiciis exsortes ducere honores.* Wir sollen aber nicht nur an diese augenblickliche Wirkung, sondern an die Zukunft denken: auf sie verwies uns der Dichter in den ankündigenden Versen. Welche Bedeutung haben diese Spiele zunächst für Acestes? In unmittelbarem Zusammenhang mit den Spielen steht der Schiffsbrand; die unmittelbare Folge des Schiffbrandes, von Juppiter gewollt und befohlen (726. 747), ist Acestes' Königreich und Königswürde. Man pflegt zu wenig zu beachten, daß der in 746 fg. geschilderte Vorgang doch mehr bedeutet als bloß die Gründung einer neuen Stadt zu anderen Städten hinzu. Sehr geflissentlich hat Virgil das ganze Buch hindurch vermieden, Acestes als König zu bezeichnen, desgleichen vermieden, von einer Stadt des Acestes zu reden.[1]) Wir hören infolgedessen gar nicht, wo denn die Trojaner Unterkunft finden: sie scheinen einfach am Strande zu kampieren (43). Acestes und die Seinen sollen wir uns als Landvolk denken, das im Gebirg wohnend (35) höherer, städtischer Kultur entbehrt[2]), und Acestes ist nicht ihr König — sie bilden keinen Staat — sondern ihresgleichen, wenn auch berühmt und durch seine göttliche Abstammung ausgezeichnet (38. 711). Nun aber wird eine Stadt gegründet und Acestes wird des neuen Reiches König: *gaudet regno Troianus Acestes.* Damit sind ihm zunächst *exsortes honores* noch in viel höherem Maße zu teil geworden, als beim Wettspiel selbst, und das Zeichen könnte als erfüllt gelten: aber wenn die Seher *sera omina cecinerunt*[3]), so müssen sie doch wohl in noch

---

1) Als Virgil I schrieb, hatte er das noch nicht geplant: Ilioneus spricht zu Dido von den sizilischen Städten und dem König Acestes (549. 558). Dagegen entspricht IX 296 *moenia regis Acestes* auch den Voraussetzungen von V. — Man vergleiche, wie oft der in V fehlende Königstitel z. B. in VIII dem Euander gegeben wird, 53. 102. 126. 185 u. s. f.

2) Ausdrücklich *gaza laetus agresti excipit* 40; dazu stimmt die äußere Erscheinung des Acestes: *horridus in iaculis et pelle Libystidis ursae* 37. Die *comites Acestae* 301 sind *adsueti silvis.*

3) Schon das offenbare Vorbild der Stelle, Kalchas' Deutung des Prodigiums in Aulis, hätte davor bewahren müssen diese Worte zu verstehen als 'spät erst haben die Seher die Deutung gefunden', nachdem nämlich der *exitus ingens* eingetreten war; *sera omina* ist das homerische *τέρας ὄψιμον ὀψιτέλεστον* (*B* 324), auch von Cicero (de div. II 30, 64) übersetzt mit *portenta sera.* Das Deuten *ex eventu* ist überhaupt nicht Sache des *vates,* das kann

weitere Zukunft geschaut haben. Und so wird der Dichter wollen, daß wir an die Zukunft von Acestes' Reich denken; unwillkürlich mußten des römischen Hörers Gedanken sich auf den Zeitpunkt richten, an dem Segesta eine Rolle in Roms Geschichte gespielt hat: das war die Zeit des ersten punischen Krieges, wo Segesta zuerst von allen sizilischen Städten mit Berufung auf die gemeinsame troische Abstammung zu Rom übertrat, um dann Schulter an Schulter mit dem neuen Verbündeten im Kampf gegen Karthago auszuharren. Das waren freilich furchtbare, aber doch auch große und rühmliche Zeiten: ihnen hat, meine ich, der Seherspruch gegolten. Das Wunder erfolgt, während Sizilier und Troer bei freudigem Spiele sich verbrüdern; es erfolgt an dem Tage, an dem der Grund zu einem neuen troischen Reich in Sizilien gelegt werden soll; es zeichnet den Mann aus, der dieses Reiches erster König werden soll; es deutet, schreckend und tröstlich zugleich, auf die fernen Zeiten voraus, da der Fluch in Erfüllung geht, den die sterbende Königin von Karthago den scheidenden Troern nachrief. Ich meine, damit sind alle Anforderungen erfüllt, die wir an die Deutung eines Wunders stellen müssen, das kein Operneffekt ist.

Das Göttliche greift hier, am Schlusse des Ganzen, künstlerisch durchaus mit Recht, am augenscheinlichsten in die Handlung ein. In der Verwendung des Übernatürlichen liegt ein weiterer charakteristischer Unterschied der virgilischen Darstellung von der homerischen. Dort sind Apollon und Athene lebhaft beteiligt: Apollon schlägt dem Diomedes die Geißel aus der Hand, flugs gibt sie ihm Athene wieder und zerbricht zur Vergeltung dem Eumelos das Joch; auf das Gebet des Odysseus hin stärkt ihm Athene Füße und Knie und läßt den Aias im Kote ausgleiten (mit deutlicher Vorausbeziehung auf das Unheil, das die Göttin später über Aias bringt); Teukros vergißt beim Bogenschießen

jeder beliebige; dagegen *vates canunt* ist der technische Ausdruck für die Prophezeiung, insbesondere für die Deutung eines Prodigiums durch die dazu berufenen Seher, Liv. I 45, 5; 55, 6; II 42, 10; V 15, 4; VII 6, 3 u. ö. An dem Hysteroproteron bei Virgil *docuit* . . *cecinere* wird man keinen Anstoß nehmen; der Dichter nennt das ihm zunächst liegende zuerst. — *magno futurum augurio monstrum* können wir ganz ebenso ausdrücken 'das höchst bedeutungsvoll werden sollte'; von einer späteren Wiederholung des Zeichens ist nicht die Rede.

dem Apoll eine Hekatombe zu geloben, worob dieser erzürnt ihn fehlen läßt und dem frömmeren Meriones Sieg verleiht. Virgil hat diese Dinge mit seinen Begriffen von göttlicher Hoheit nicht vereinigen können: bei Actium mochte Apollo auf Augustus' Feldherrnschiff stehen, und im männermordenden Kampfe sorgen die Götter, daß ihren Lieblingen kein Leid geschieht; aber einem Wettläufer ein Bein zu stellen, das ist ihrer nicht würdig. Darum wird denn auch beim wichtigstem Kampf, der Regatta, wo das erfolgreiche Gebet an die Götter eine sachliche, sagen wir eine tendenziöse Bedeutung hat, nicht Neptunus bemüht, sondern die untergeordneten Meerdämonen; der glückliche Bogenschütze Eurytion richtet sein Stoßgebet nicht an Apoll, sondern an den Heros Pandaros, der sein Bruder war, und ein Meister der Kunst zugleich; der Faustkämpfer Entellus kämpft und siegt im Namen des vergöttlichten Venussohnes Eryx (391. 412. 467. 488). Die Unfälle aber, die Sergest und Gyas und Nisus betreffen, haben diese sich selbst zuzuschreiben, nicht dem Neid eines göttlichen Gegners.

6.

Einen letzten sehr wesentlichen Unterschied des virgilischen Gedichts vom homerischen kann man vielleicht am besten in ein Wort zusammenfassen: das virgilische hat Stimmung. Der Dichter hat sich mit großer Lebhaftigkeit in die Stimmung seiner handelnden Personen versetzt und bemüht sich nun die Gefühlslage, in der er sich selbst befindet, auf den Leser zu übertragen; wieviel bei diesem Bestreben bewußt ist, wieviel unwillkürlich sich aus der eigenen Stimmung des Dichters herausgebildet hat, läßt sich schwer entscheiden. Aber jeder Leser, der sich dem Eindruck des Gedichts willig hingibt, wird die deutliche Empfindung haben, daß er an einem freudigen Ereignis teilnimmt: das Freudige ist der Grundton der gesamten Schilderung.[1] Vorbereitet ist die Stimmung des Festes selbst durch die beiderseitige Freude bei der unerwarteten Rückkehr der Troer zu Acestes (34. 40) und durch das ersichtlich gnädige Prodigium bei der Grabspende, die das Totenopfer zur freudigen Feier gestaltet (100). In freudiger Stimmung (107) sammeln sich am strahlenden Morgen des Festtags die Teilnehmer am Strand und diese Stimmung,

1) Das ist gut ausgeführt von Plüß 148 fg., auf den ich verweise.

während der Feier selbst durch nichts getrübt, erreicht ihren Höhepunkt beim letzten Schauspiel, dem glänzenden Aufzug der glückstrahlenden Jugend (555. 575. 577). Und wie die heitere Pracht dieses Anfangs mit liebevollem Verweilen ausgemalt wird, so ergreift der Dichter jede Gelegenheit, sein Bild mit hellen fröhlichen Farben zu schmücken: das Grün der Zweige und der Kränze (110. 129. 246. 309. 494. 539; vgl. 134. 556), des rasenbekleideten natürlichen Amphitheaters (388) und des grasbewachsenen Stadiums (287. 330); der Purpur der Siegerbinden (269), der goldverbrämten Fürstenmäntel (132) und Preisgewänder (250), der Glanz kostbarer Waffen und Zierstücke (259 u. s. f.) — all das bildet gleichsam das äußere Komplement zu der glücklichen Stimmung der freudig gespannten Zuschauer, der reich beschenkten Wettkämpfer und stolzen Sieger (268. 473), des Festgebers Aeneas und seines Gastfreundes Acestes, dem ganz wider Erwarten zum letzten Schluß der höchste Preis zu teil wird. Virgil sucht die gewünschte Stimmung nicht nur durch die Auswahl und Darstellung der Ereignisse hervorzubringen, sondern er beschreibt uns unmittelbar die Gemütsverfassung seiner Personen: *laetus* ist das Wort, das überaus häufig wiederkehrend[1]) den einmal angeschlagenen Ton immer wieder erklingen läßt. Der Eintönigkeit ist durch den ernsteren Verlauf des Faustkampfs vorgebeugt; das ethische Moment, das der Dichter hierbei einführt, versöhnt mit dem blutigen Ausgang, beugt einem Umschlag der Stimmung vor.

Dem alten Epiker liegt derartige Stimmungsmalerei gänzlich fern. Sorgsamer als mancher seines gleichen unterrichtet uns der Sänger der Leichenspiele über den Eindruck, den die einzelnen Ereignisse auf das Gemüt der Beteiligten hervorbringen, und wir hören viel von Seelenbewegungen freudiger oder unfreudiger Art; aber all diese Lokalfarben sind durch keine einheitliche Tönung untereinander verschmolzen und keinerlei Versuch ist gemacht, im Hörer eine Gesamtempfindung zu erzeugen. Man beachte nur, wie sachlich und selbstverständlich die Spiele eingeführt werden — *αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς αὐτοῦ λαὸν ἔρυκε καὶ ἵζανεν εὐρὺν ἀγῶνα* — und vergleiche damit, wie stimmungsvoll Virgil seine Feier einleitet; man vergegenwärtige sich das leuchtende Bild, in dem Virgil am Schluß wie in einem schmetternden Finale die

1) 34. 40. 58. 100. 107. 210. 236. 283. 304. 515. 531. 577.

Stimmung aller Beteiligten zusammenfaßt, mit dem nüchternen Ausgang des homerischen Agon.

Wir hatten vorläufig nur die Aufgabe, diese Eigentümlichkeit der virgilischen Darstellung, die hier durch die Möglichkeit des Vergleichs besonders leicht kenntlich wird, zu konstatieren; im systematischen Teil der Untersuchung wird der Einzelfall in seinen Zusammenhang eingereiht werden.

Fünftes Kapitel.

Aeneas in Latium.

Die Ereignisse von der Ankunft des Aeneas in Latium bis zur endgültigen Sicherung seines italischen Reiches stehen als gleichwertiger zweiter Teil den Ereignissen von der Eroberung Trojas bis zu jener Ankunft gegenüber; innerlich sollen sie nach des Dichters Absicht eine Steigerung darstellen, wie das neue Prooemium (VII 37 fg.) es ausspricht: *maior rerum mihi nascitur ordo, maius opus moveo.* Den überwiegend friedlichen Erlebnissen des ersten Teils stehen hier überwiegend kriegerische gegenüber — *dicam horrida bella* —; solche zu schildern ist des Epikers höchste Aufgabe, in eben dem Maße wie der Krieg im Leben des einzelnen wie des Volkes an Bedeutung alles andere überragt, und — müssen wir hinzusetzen — in dem Maße wie die Ilias dem Altertum als das überragende Meisterwerk Homers galt. Mit der Ilias mußte Virgil nun in Wettstreit treten.

I. Überblick.

Virgils erste Aufgabe war, auf Grund der Überlieferung einen Gesamtplan der Vorgänge zu entwerfen und sie auf die einzelnen Bücher zu verteilen. Über die Fassung, die er der Legende von den Prodigien gab, ist oben bereits gesprochen worden; es handelt sich nun um das Hauptstück, die Beziehungen des Aeneas zu den Eingeborenen und die Kämpfe. Wir vergegenwärtigen uns zunächst kurz die Überlieferung[1]), um dann die Prinzipien festzustellen, nach denen sie Virgil umgeformt, erweitert und disponiert hat.

---

1) Vgl. über das Einzelne F. Cauer Die röm. Aeneassage (Jahrb. Suppl. XV), dem ich freilich in manchem nicht zustimmen kann. Zur Aufhellung von Virgils eigentümlichen Zielen und Wegen ist dort kein Ansatz gemacht.

Von älteren Darstellungen dieser Geschichte ist uns nur Catos einigermaßen bekannt. Danach folgen die Ereignisse einander so: 1. Latinus weist den Ankömmlingen ein Stück Land an (Serv. Aen. XI 316 fr. 8 Pet.). 2. Übergriffe der Trojaner führen zum Krieg, in dem die Rutuler unter Turnus Bundesgenossen der Latiner sind; im ersten Treffen fällt Latinus. 3. Turnus erneuert den Krieg mit dem Beistand des Mezentius; Aeneas verschwindet, Turnus fällt. 4. Ascanius tötet bei einem dritten Treffen den Mezentius im Zweikampf (Serv. I 267. IV 620. IX 745 fr. 9. 10 P.). Daß Latiner und Rutuler vereint gegen die Troer kämpfen und Latinus als Feind des Aeneas fällt, findet sich bei Späteren nicht mehr; sie legen Wert auf das Ehebündnis des Aeneas mit Lavinia [1]) und schwächen den Gegensatz zwischen Troern und Latinern nach Möglichkeit ab. Am weitesten geht darin die Tradition, der z. B. Dionysios folgt; bei ihm ist das Schema dies (I 57 fg.) [2]): 1. Aeneas setzt sich ohne Erlaubnis des Latinus an der Stelle des späteren Lavinium fest, vereinigt sich aber gütlich mit ihm, heiratet seine Tochter und besiegt mit ihm und seinen Aboriginern gemeinsam die Rutuler; Lavinium wird vollendet. 2. Nach zwei Jahren erheben sich die Rutuler von neuem unter Führung des latinischen Edlen Turnus: sie werden geschlagen, aber, wie Turnus, fällt auch Latinus im Kampf, so daß Aeneas nun allein über Troer und Aboriginer herrscht. 3. Nach weiteren drei Jahren neuer Krieg mit den Rutulern, die diesmal von den Etruskern unter Mezentius unterstützt werden: Aeneas fällt, Ascanius folgt ihm in der Regierung. 4. Ascanius führt den

---

1) Bei Cato scheint Lavinia keine Rolle gespielt zu haben; Servius beruft sich in seinem Bericht VI 760 (fr. 11 P.) fälschlich auf Cato, wie Jordan proll. XXVIII fg. (nach Niebuhr) richtig ausführt; vgl. Serv. plen. zu I 259, der für den gleichen Bericht die *historia* zitiert. Cauers Versuch, den größeren Teil jenes Berichts für Cato zu retten (a. a. O. 117, s. auch 116 Anm. 26), ist gänzlich mißlungen; catonisch ist darin nur, was mit dem Scholion zu IV 620 übereinstimmt, auf das sich Servius mit *ut supra diximus* bezieht.

2) Fast genau ebenso erzählt Justin XLIII 1; Lavinium wird bei ihm erst nach Turnus' und Latinus' Tod gegründet. Von Appians Darstellung haben wir nur flüchtige und unzuverlässige Exzerpte (reg. 1 fragm. I 1), aus denen man doch ersieht, daß Aeneas sich mit Latinus gütlich abfand und erst nach dessen Tode gegen Turnus und Mezentius zu kämpfen hatte.

Krieg glücklich weiter, Mezentius schließt nach dem Tode seines Sohnes Lausus Frieden. — Nur wenig anders Livius: 1. Latinus, voller Bewunderung für Adel und Art des Aeneas, verträgt sich mit ihm (die Variante, daß ein Kampf vorausgegangen sei, wird nur kurz erwähnt); Heirat und Gründung von Lavinium. 2. Turnus, König der Rutuler und Verlobter der Lavinia, greift die Verbündeten an und wird besiegt, aber Latinus fällt. 3. Turnus gewinnt die Hilfe des Mezentius, wird geschlagen, aber Aeneas fällt; von da ab herrscht Friede; von Turnus' und Mezentius' Ausgang erfahren wir nichts. — Und so mögen andere Historiker und Antiquare die wenigen in der Tradition feststehenden Ereignisse noch etwas anders angeordnet und kombiniert haben; im wesentlichen wird dadurch nichts geändert worden sein.

Virgils erstes Bedürfnis war die Konzentrierung des Stoffes: aus den drei oder vier Feldzügen der Tradition macht er einen, der allerdings mehrere Treffen umfaßt, und drängt die Ereignisse einer Reihe von Jahren in wenige Tage zusammen; lückenlos reihen sich die Begebnisse aneinander, ohne Einschnitt, der die Teilnahme des Lesers unterbräche. So hatte ja auch der Dichter der Ilias eine Fülle von Stoff, die sich auf Jahre verteilen ließe, in die wenigen Tage der *μῆνις* zusammengedrängt.

Mit der Einheit der Zeit verbindet sich die Einheit der Handlung. In der Tradition verzetteln sich die Erfolge der Troer: erst werden die Latiner gewonnen und Lavinium wird gebaut, dann werden die Rutuler geschlagen und Turnus fällt, endlich werden die Etrusker besiegt und Mezentius fällt oder weicht: nun erst ist die neue Ansiedelung gesichert. Virgil konzentriert: Aeneas hat Latiner, Rutuler und Mezentius gleichzeitig gegen sich; der Fall des Mezentius, der entgegen aller Tradition vor dem des Turnus erfolgt, ist nur ein Vorspiel des Zweikampfs, in dem Turnus erliegt und mit dem jeder Widerstand beseitigt ist: es ist dafür gesorgt, daß wir wissen, auch die Latiner werden sich nun fügen. Nun erst, also nach Turnus' Tod, heiratet Aeneas Lavinia und gründet seine Stadt: auch darin steht Virgil völlig allein. Diese Chronologie ergab sich aus dem Bedürfnis nach Konzentration ebenso, wie daß Virgil, von der jüngeren Tradition auf Cato zurückgehend, die Latiner Bundesgenossen der Rutuler sein ließ: so erfolgt die Verbindung mit der einheimischen Bevölkerung gleichzeitig mit der endgültigen Sicherung des Erreichten;

beides zusammen ist der Siegespreis des Zweikampfs, mit dem das Gedicht abschließt.

Virgil trifft also in der Stellung der Latiner zu Rutulern und Troern mit Cato zusammen; er weicht darin von ihm ab, daß er den König Latinus von seinen Untertanen trennt und am Kampf nicht teilnehmen läßt. Er mußte so verfahren, weil er, anders als Cato, alles auf die Ehe des Aeneas mit Lavinia hinauslaufen ließ; Aeneas sollte die Braut nicht dem Vater mit Waffengewalt abtrotzen oder gar den Weg zu ihr über die Leiche des Vaters nehmen. Vielmehr trägt ihm nun der Vater selbst, göttlichem Wink gehorchend, die Tochter zur Ehe an, und Aeneas verteidigt einen gerechten Anspruch, wenn er auf der Erfüllung dieses Antrags besteht. Auch durfte es nicht Latinus sein, der sein gegebenes Wort brach; und trotzdem sollte Aeneas sich die Braut erkämpfen. Das war eine sehr erhebliche sachliche Schwierigkeit, und wenn der Ausweg, den Virgil wählte, auch nicht einwandsfrei ist, so erkennt man in ihm doch das Resultat sorgsamer und reiflicher Überlegung.

Als die entfesselte Leidenschaft der Kriegslust den Greis von allen Seiten umbrandet und er sie nicht mehr einzudämmen vermag, ruft er (VII 591 fg.) die Götter zu Zeugen dafür, daß er nur der Gewalt weicht; er läßt die Tobenden gewähren, aber er selbst will mit dem Verbrechen, dessen Ahndung er voraussieht, nichts zu schaffen haben: *saepsit se tectis rerumque reliquit habenas;* Juno selbst muß die Pforten des Kriegs aufstoßen, da der König sich dessen, was sonst seines Amtes ist, weigert. Damit ist natürlich keineswegs gesagt, daß er die Regierung gänzlich niederlegt — es ist ja auch von einem Nachfolger, den er doch einsetzen müßte, nicht die Rede —; auch sagt er sich Aeneas gegenüber nicht von seinem Volke los, so daß es ganz in der Ordnung ist, wenn dieser ihn für wortbrüchig hält (XI 113 *rex nostra reliquit hospitia et Turni potius se credidit armis),* und Latinus seinerseits, sobald er den Zeitpunkt zur Beilegung des Krieges gekommen glaubt, einen Staatsrat beruft und diesem die Friedensvorschläge unterbreitet (XI 234 fg.). Es ist diplomatische Klugheit, wenn er zu Beginn seiner Rede bedauert, erst jetzt diesen Rat berufen zu haben (302), und wenn er, wie hier gegenüber seinen Edlen, so später Turnus gegenüber (XII 29) die Schuld an dem Kriege auf sich nimmt: staatsrechtlich korrekt, insofern

er nicht bis zum Schluß bei seinem Veto verharrt hatte, sondern die anderen hatte gewähren lassen; da er König bleibt, während sein Volk Krieg führt, kann er selbst *arma inpia sumpsi* (XII 31) sagen, obwohl er, wörtlich verstanden, weder selbst das getan noch die anderen es geheißen hat, sondern nur zu schwach gewesen ist, um seinen Willen durchzusetzen. Es ist psychologisch sehr wohl begründet, daß er im entscheidenden Augenblick von der Unmöglichkeit, sich dem Drängen der Kriegspartei erfolgreich zu widersetzen, schmerzlich überzeugt ist (VII 591) und sich später doch selbst Vorwürfe über seine Schwäche macht (XII 471). Aber freilich ist der Zustand, daß ein ganzes Volk wider den Willen und ohne Beteiligung seines Königs Krieg führt, so anormal und im einzelnen schwer anschaulich zu machen, daß die Klarheit der Situation notwendig darunter leiden muß.[1]) Das wirkt auch auf die Beziehungen des Latinus zu Turnus ein, insbesondere auf seine Haltung gegenüber Turnus' Ansprüchen auf Lavinia. Diese schienen zunächst gut gegründet: Turnus hatte sich durch seine Persönlichkeit (VII 55) wie durch seine Verdienste im Krieg gegen die Etrusker (423 fg.) empfohlen und genoß die Protektion der Amata — dies der Überlieferung (Dionys. I 64) entnommene Motiv gestaltet Virgil reich aus —; Latinus selbst hatte sich nicht ablehnend verhalten, so daß seine Gemahlin, freilich mit absichtlich zweideutigen Worten (VII 365) und weiblicher Unbekümmertheit um objektive Richtigkeit behaupten kann, er habe sich Turnus gegenüber bereits gebunden.

1) So hat schon Probus angemerkt, daß es im Widerspruch zu dem Verzicht des Latinus (VII 600) steht, wenn nachher das latinische Heer (das er sich nicht anders als zu unbedingtem Gehorsam gegen den König verpflichtet denken kann) zu Turnus stößt: schol. Veron. IX 368. Die Replik des Servius (vgl. Georgii Aeneiskritik 412) zeigt, daß hieran, nicht an den *regis (Latini) responsa* 369, wie nach dem vollständigen Servius *in omnibus bonis* gestanden haben soll, Anstoß genommen wurde: in der Replik ist auf diese Lesart gar keine Rücksicht genommen, wie sie denn auch zweifellos falsch ist. Übrigens ist klar, wie Virgil das Auftreten der Reiterschar (die er für seine Situation brauchte) motivieren wollte: Turnus ist ja (IX 4) von Ardea aufgebrochen, und zwar mit den auswärtigen Hilfstruppen (Messapus IX 27) und den *agrestes Latini* (Tyrrhidae ebd. 20); eine rutulische Reiterabteilung unter Volcens hat er den Umweg über Laurentum machen lassen, um das städtische Fußvolk mobil zu machen: während das sich zum Auszug in Reih und Glied stellt, begeben sich jene Rutuler voraus zu ihrem König, um ihm Bericht zu erstatten.

Daß die Verbindung, bevor die warnenden Vorzeichen eintraten, in sicherer Aussicht stand, geht ja auch aus den Worten des Faunus *thalamis neu crede paratis* (VII 97) hervor; aber ebenso sicher steht, daß ein förmliches Verlöbnis nicht erfolgt ist und Latinus selbst sich nicht gebunden fühlt.[1]) Somit trägt er, als die Orakel mit der Ankunft des Aeneas sich zu erfüllen scheinen [2]), unbedenklich diesem die Tochter an: Aeneas sieht so die Prophezeiung der Creusa erfüllt. Turnus seinerseits empfindet dies, da ihm Allecto die Sinne verwirrt, als schmählichen Wortbruch: der Krieg hat für ihn in erster Linie den Zweck, Lavinia wiederzugewinnen. Wenn aber dann Latinus, wie oben dargelegt wurde, in greisenhafter Schwäche den Krieg zugibt, so versteht es sich von selbst, daß er damit auch die Bewerbung des Turnus von neuem zuläßt, der nun Lavinia als sein Recht in Anspruch nimmt (XI 359) und, als anerkannter Bewerber um die Tochter, in üblicher Weise den Vater als *socer* bezeichnet (440). Latinus selbst ist sich bewußt, mit der Zulassung des Kriegs auch das dem Aeneas gegebene Eheversprechen gebrochen zu haben (XII 30)[3]): *promissam eripui genero;* und doch kann, nach der Lage

1) Ganz richtig Servius XII 31.

2) Auch hier lehnte sich Virgil an die Tradition an: das Traumorakel des Faunus entspricht dem *ἐπιστὰς καθ' ὕπνον ἐπιχώριος δαίμων*, der nach Dionys. I 57 Latinus, der zum Kampf mit Aeneas entschlossen ist, anbefiehlt *δέχεσθαι τοὺς Ἕλληνας τῇ χώρᾳ συνοίκους· ἥκειν γὰρ αὐτοὺς μέγα ὠφέλημα Λατίνῳ καὶ κοινὸν Ἀβοριγένων ἀγαθόν.* Virgil legt darauf umsomehr Gewicht, als uns so begreiflich wird, wie Latinus ohne weiteres seine Tochter dem Fremdling anbieten kann: er verstärkt daher das Motiv durch die Wunderzeichen, die den Latinus zur Befragung des Traumorakels bewegen. — Daß übrigens wirklich ein solches Traumorakel des Faunus existiert hat, bezweifle ich: es wäre die einzige Spur von altitalischer Inkubation, und in Virgils Erzählung zeigt sich deutlich die Kontamination dreier Vorstellungen: 1. die weissagende Nymphe Albunea, 2. die im Hain (95) ertönende Stimme des Faunus, 3. die *ἐγκοίμησις*, die sonst in Zusammenhang mit Faunus' Weissagung nur von Ovid fast. IV 649 gebracht wird, dessen Erzählung mir sehr wenig echtitalisch scheint: die Verbindung des Somnus und Faunus, gleich der des *Ὕπνος* und *Ἀσκλήπιος*, die dem griechischen Ritus entlehnte Askese etc. Überhaupt hat doch der Schlaf auf dem Erdboden nur Sinn bei einer chthonischen Orakelgottheit: wann wäre Faunus das gewesen?

3) Es kann verwundern, daß in der latinischen Ratsversammlung Turnus' Gegner Drances (XI 343 fg.) auf die Orakel keinen Bezug nimmt und auch Latinus sie erst XII 27 Turnus gegenüber erwähnt; an ein ab-

der Dinge, weder eine Absage an Aeneas noch eine Zusage an Turnus erfolgt sein. Die von beiden Seiten stillschweigend anerkannte Tatsache, daß Lavinia der Siegespreis sein soll, wird

---

sichtliches Geheimhalten zu denken ist ja ausgeschlossen nach der gerade entgegengesetzten deutlichen Angabe VII 102 fg. Man könnte meinen, Virgil habe in der Zwischenzeit das Motiv einfach aus dem Auge verloren: aber dem widerspricht XI 232 *fatalem Aenean manifesto numine ferri admonet ira deum tumulique ante ora recentes* verglichen mit VII 272 *hunc illum poscere fata et reor et si quid veri mens augurat opto:* also der ursprüngliche Gedanke des Latinus, daß auf Aeneas das Orakel gedeutet habe, wird durch den Ausgang der Schlacht *manifesto numine* bestätigt, muß also bis dahin zweifelhaft geblieben sein. In der Tat hatte ja Amata die Worte des Faunus so gedeutet, daß sie auch auf Turnus paßten (VII 367 fg.), und daß diese Möglichkeit von vornherein vom Dichter beabsichtigt war, geht mit Sicherheit aus der (im Orakel ja nicht auffälligen) Mehrdeutigkeit des Orakels hervor: *conubis Latinis* (VII 96) kann auf Latiner im engeren oder im weiteren Sinn, also mit Einschluß oder Ausschluß der Rutuler gehen; statt eindeutig zu sagen 'übers Meer, oder: aus Asien wird der fremde Freier kommen' heißt es nur *externi generi.* Also meine ich in der Tat, daß Virgil sich hierdurch sachlich berechtigt gefühlt hat, bei jener Beratung das Orakel ausscheiden zu lassen: der eigentliche Grund war natürlich ein technisch-künstlerischer, nämlich der Wunsch, den Gegensatz des Drances und Turnus von allen nicht rein menschlichen Motiven frei zu halten. — Weiter hat man Anstoß daran genommen, daß Turnus überhaupt erst kurz vor seinem Tode, nämlich durch die Worte des Latinus XII 27 von dem Orakel erfahre, während es doch nach VII 102 fg. in ganz Ausonien bekannt war. Ich bezweifle aber, daß die Worte *sine me haec haud mollia fatu sublatis aperire dolis, simul hoc animo hauri* so aufzufassen sind, als teile Latinus ihm nun etwas völlig Neues mit: die Fiktion wäre ja in der Tat töricht, daß Turnus bei den ganzen vor dem Ausbruch des Kriegs gepflogenen Verhandlungen nichts von dem Orakel erfahren habe. Sehr gut bemerkt Servius zu 25 *hoc loco intellegimus Turnum dolore voluisse in aliqua verba prorumpere,* was bestätigt wird durch 47 *ut primum fari potuit sic institit ore.* Latinus weist den Turnus auf andere vornehme latinische Jungfrauen hin und deutet an *(nec non aurumque animusque Latino est),* daß er selbst für die Mitgift sorgen werde: kein Wunder, daß der edelgeartete Jüngling aufbrausen will. Latinus hält ihn zurück: 'laß mich bitte jetzt einmal ganz rückhaltlos und offen zu dir sprechen', *haec* sc. *sententiam meam aperire,* 'und nimm dir folgendes zu Herzen' *simul hoc animo hauri;* und nun spricht er aus, was anfänglich seine Überzeugung war und was jetzt, nach den vielen Mißerfolgen, erst recht seine Überzeugung ist: 'die Götter erlaubten mir nicht, dich zum Schwiegersohn zu nehmen; ich wollte es trotzdem tun — du siehst, mit welchem Erfolge. Ein Widerstand gegen die Ehe mit Aeneas ist nicht möglich: früher oder später, ohne oder mit dem Opfer deines Lebens wird sie erfolgen'.

erst in dem *foedus* vor dem entscheidenden Zweikampf XII 192 unumwunden ausgesprochen. — Das alles würde sehr viel einfacher und klarer sein, wenn Latinus von Anfang an offener Gegner des Aeneas wäre, oder sein erst gegebenes Wort offen bräche: wir sehen nun, wie schwierig es war beides zu umgehen, und welche Opfer der Dichter diesem Bestreben bringen mußte. —

2.

Der Konzentration des Stoffes, die sich Virgil, wie wir sahen, in erster Linie vorsetzte, steht eine erhebliche Erweiterung gegenüber. Künstlerische wie sachliche, d. h. politisch-nationale Gründe führten zu dem Bestreben, was irgend von italischer Urzeit zu erkunden war in den Kreis der Aeneis hineinzubeziehen. Dazu dient das einfache Motiv, daß beide Parteien alles Erreichbare von Hilfstruppen und Bundesgenossen aufbieten. Sehr nahe lag es, den Latinern und Rutulern die benachbarten Völkerschaften zuzugesellen, was dann Gelegenheit gab manche Gründungs- und Ursprungssage einzuflechten. Aber auch die in Unteritalien so lebendige Diomedessage wird so für das Gedicht gewonnen und zur Erhöhung des troischen Prestige verwertet, ferner die eigenartig reizvolle Gestalt der Camilla eingeführt. — Dasselbe Motiv ermöglichte die für die Tendenz des Gedichts so überaus wichtige Verbindung des Aeneas mit Euander, seinen Besuch an der Stätte des dereinstigen Roms, und, was symbolisch bedeutsam ist, seinen Oberbefehl über die Urbevölkerung Roms. Da Euander selbst seinem festgeprägten Typus nach zum Kriegshelden nicht geeignet ist, auch schwerlich dem Aeneas untergeordnet werden kann, so vertritt ihn Pallas. Das war nach einer zur Erklärung des Namens Palatium erfundenen Legende ein Enkel des Euander, Sohn seiner Tochter Launa und des Herakles, in früher Jugend verstorben und auf dem Palatin begraben (Dionys. X 32. 43); Virgil macht ihn aus naheliegendem Grunde zum Sohn des Euander und gibt ihm eine sabinische Mutter (VIII 510); so repräsentiert er die Verschmelzung griechischen und italischen Stammes. Sein früher Tod, der Legende entnommen, gibt weitere dankbare Motive an die Hand. Zugleich hat Virgil die Fahrt des Aeneas zu Euander, die ihm um ihrer selbst willen wichtig war, aufs geschickteste in den Gang der Erzählung eingefügt, indem die Abwesenheit des Helden als wirkendes Motiv an Stelle des achilleischen Zorns

tritt. Weniger offensichtlich, aber doch wohl kenntlich, sind die Gründe, die dazu führten, auch die Etrusker unter Aeneas' Truppen einzureihen. Die zu Virgils Zeit überwiegende Tradition wußte nur vom Kampf des Aeneas und Ascanius gegen die Etrusker unter Mezentius; eine ältere aber, von Timaios berichtet, uns leider nur in Lykophrons dunkler Sprache überliefert[1]), wußte von einem Aufenthalt des Aeneas in Agylla-Caere und seiner Verbindung mit Tarchon und Tyrrhenos. Virgil hat beides kombiniert: Mezentius bleibt Feind der Troer, die Etrusker halten zu ihnen; nicht aber, und das ist für die sachliche Absicht Virgils bezeichnend, als gleichstehende Bundesgenossen, sondern unter Aeneas' Führung, *gens externo commissa duci* X 156, den ihr der durch Sehermund erklärte Götterwille zugewiesen hat: so kündet sich schon in jenen Urzeiten als Bestimmung des Fatums an, was erst nach Jahrhunderten und nach schweren Mühen wirklich erreicht werden sollte, die Unterwerfung Etruriens unter der Aeneaden Herrschaft. Für die Erzählung und ihre Wahrscheinlichkeit ist es von Vorteil, daß so die Streitmacht des Aeneas erheblich verstärkt wird, damit wir nicht zu glauben brauchen, daß die wenigen Troer und Arkader allein über die sämtlichen vereinigten Italiker gesiegt haben. Künstlerisch macht sich Virgil die Situation ausgiebig für die Bereicherung an Motiven zu Nutze: da ist der Katalog der etruskischen Streitkräfte, der, wie in der Ilias, dem der Gegner zur Seite tritt, und zwar als Schiffskatalog; die Seefahrt des Aeneas; die Figur des kecken entschlossenen Reitergenerals Tarchon; vor allem aber die eigenartige Ausgestaltung von Mezentius' Charakter und seinem Verhältnis zu den einstigen Untertanen, eine Erfindung, zu der die Kombinierung jener beiden Traditionen geführt hat, da sie dazu nötigte, die Trennung des Mezentius und seines (ebenfalls der Tradition entnommen) Sohnes Lausus von den Volksgenossen zu motivieren.

Den Stoff für die Kampfschilderungen bot in erster Linie die Ilias; ihre wirksamsten Motive in angemessener Umformung zu einem neuen Ganzen kunstvoll zu vereinigen, hie und da, wie in der Camillaepisode, durch neue Situationen bereichert, darauf war Virgils Ehrgeiz gerichtet.

1) 1245 fg.; vgl. Geffcken Timaios' Geogr. des Westens 44.

3.

Bei der Disposition des Stoffes, für den, wenn das Gleichgewicht mit dem ersten Teil eingehalten werden sollte, sechs Bücher zur Verfügung standen, hat der Dichter vor allem zwei Klippen zu vermeiden gesucht: Unübersichtlichkeit und Einförmigkeit. Er empfand diese beiden Mängel schwer in der Komposition der Ilias, wo einerseits mit der Zeitrechnung aufs kühnste umgesprungen wurde und das Hin- und Herwogen der Handlung einen festen Plan nur zu oft vermissen ließ, andererseits der Reiz, der die endlos gedehnten Schlachtschilderungen mit ihren unbedenklichen Wiederholungen für Homers griechisches Publikum in alter Zeit besessen hatte, gewiß nur noch von sehr wenigen empfunden wurde.

Die Übersichtlichkeit hat Virgil erreicht zunächst dadurch, daß er wie schon im ersten Teil so auch hier den einzelnen Büchern abgeschlossene Handlungen zuwies: VII Von der Landung bis zur Kriegsentscheidung; VIII Aeneas' Ausfahrt; IX Vorgänge während Aeneas' Abwesenheit; X Erste Hauptschlacht; XI Waffenstillstand; Reiterkampf; XII Entscheidungskampf. Weiter sondern sich drei Gruppen von je zwei Büchern: VII, VIII Vorbereitung zum Kampf; IX, X Bis zum ersten großen Zusammenstoß; XI, XII Bis zur Entscheidung. Ferner wird die Buchabteilung, so weit es geht, mit der Zeitteilung in Einklang gebracht: VIII und IX schildern gleichzeitige Ereignisse, deren Mittelpunkt hier Aeneas, dort das troische Lager ist; X, XI 225 bis Schluß, XII füllen je einen Tag aus.

Die Klippe der Einförmigkeit drohte am gefährlichsten in IX—XII, die die eigentlichen Kämpfe umfassen. Das Ziel und der Endpunkt dieser Kämpfe war gegeben, sobald Turnus die Rolle des Hauptgegners übertragen war; sein Fall mußte die Entscheidung bringen, und nach künstlerischer Logik durfte er nicht, wie in der Überlieferung, einfach 'in der Schlacht', sondern mußte durch Aeneas' Hand seinen Tod finden: Hektors ἀναίρεσις durch Achill war das Vorbild, das sich Virgil gebieterisch aufdrängen mußte. Alles Vorhergehende konnte nur der Retardierung dieses auschlaggebenden Ereignisses dienen — es galt, diese retardierenden Momente zu selbständig bedeutenden, abwechselungsreichen Begebenheiten zu erheben. Die Zuspitzung des

Ganzen auf den Zweikampf Aeneas-Turnus setzte nur eins voraus: Mezentius mußte, entgegen der Tradition, schon vor Turnus fallen; im übrigen war Virgil völlig freie Hand gelassen. Er hat zunächst die Abwesenheit des Aeneas benutzt, um die Heldengestalt des Turnus in ungetrübtem Glanze strahlen zu lassen, der auch hier Hektors Rolle übernimmt: der Versuch, die Schiffe zu verbrennen, der Kampf an der Mauer, der Kampf im Lager, also die drei wesentlichsten Phasen der Kämpfe von Ilias *Μ Ν Ξ Ο*, geben dazu Gelegenheit, und indem sich das Licht auf Turnus sammelt, wird zugleich die Schilderung des allgemeinen Kampfs der beiden Heere beschränkt, um den späteren Büchern nicht vorzugreifen. Das Motiv von Ilias *Κ* wird geschickt umgeformt: das mißglückte Wagnis des Nisus und Euryalus unterbricht die Schilderung der Turnus-Taten, die den ersten und den letzten Teil von IX füllen. Ehe der Kampf in X wieder beginnt, haben wir einen Ruhepunkt in der Götterversammlung X 1—117: so stehen Götterszenen zu Beginn von Ilias *Δ Θ Ν Ο Υ*. Es folgt in X die erste eigentliche Schlacht, in der auf Seiten der Troer Pallas durch Turnus erlegt wird — dieser Erfolg bringt ihm selbst später den Tod, wie Hektors größte Tat in *Π* —, auf seiten der Feinde Lausus und Mezentius; der Kampf zwischen Aeneas und Turnus wird hinausgeschoben durch das von Hera gesandte Trugbild: das Motiv vom Schlusse des *Φ*. — XI wird wieder eröffnet durch friedliche Szenen im Lager und der Stadt; dann der zweite Kampftag, an dem nun Aeneas und Turnus gänzlich ausscheiden; die eigenartige Figur der Camilla steht im Vordergrund, der Reiterkampf vollzieht sich in eigener Form, die gegenüber X Abwechslung bringt.

Auch XII setzt wieder nicht mit Kampfszenen ein; die Vorbereitung des Zweikampfs durch die Verhandlungen in der Stadt, der feierliche Vertrag und sein Bruch: Ilias *Γ Δ*; dann ein nochmaliger Kampf, der endlich zur Entscheidung führt: Ilias *Υ Φ Χ*. Auch hier ist dem allgemeinen Kampf nur ein kurzer Abschnitt (257—310) gewidmet; durch Aeneas' Verwundung ist dem Turnus nochmals Gelegenheit zu einer Aristie gegeben (324—382); als Aeneas, geheilt (wie Hektor in Il. *Ο*), auf dem Schlachtfeld erscheint und den Turnus sucht, tritt durch Iuturnas Eingreifen abermals eine Verzögerung ein; erst der Angriff auf die Stadt und die energische Mahnung des Saces bewegen Turnus, dem

Feinde die Stirn zu bieten. Vor dem letzten Gange wird im Olymp endgültig Junos Widerstand besiegt (791—842): dann fällt im Zweikampf die Entscheidung.

So hat Virgil in der Tat die Wiederholungen auf ein Minimum beschränkt, die unvermeidlich einander ähnlichen Kampfszenen nach Möglichkeit durch andersartige Szenen unterbrochen und die Spannung bis zum Schluß erhalten: das alles durch Auswahl und Anordnung der überkommenen Motive, deren doch keines, wie wir noch weiter sehen werden, schlechtweg und ohne charakteristische Umbiegung übernommen ist.

II. Allekto.

Die neue Leidenszeit des Aeneas, der Kampf um Latium, wird durch Szenen eröffnet, die in beabsichtigtem Parallelismus zu den entsprechenden des ersten Teils der Aeneis stehen. Wie dort, sieht hier Juno mit zorniger Überraschung das Glück ihres Feindes und drückt ihre Empfindungen im Selbstgespräch aus; wie dort, wendet sie sich, um die Vernichtung des Feindes zu erreichen, an eine ihr untergeordnete göttliche Macht; wie dort, wird hier unverzüglich ihr Auftrag erfüllt und das Unheil geht seinen Gang. Aber dem Gesetz der Steigerung gemäß, und gemäß dem höheren Pathos dieses zweiten und letzten Racheversuchs, muß auch die Einleitung des Unternehmens in jedem Betracht gesteigert erscheinen. Diese Steigerung ist im Monolog der Juno kunstvoll durchgeführt: der Haß gegen die Troer, die Enttäuschung durch die erlittenen Mißerfolge, das Gefühl der Kränkung und Demütigung, alles das tritt mit erhöhter Wucht auf[1]); gerade weil sie das unvermeidliche Scheitern ihrer Pläne voraussieht, kennt ihre Begier, sich zu rächen so lange und so gut sie es vermag, keine Grenzen. Mit der prachtvollen Antithese *flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* ist die Überbietung der früheren Kampfesmittel gegeben: an Stelle des friedlichen Herrschers der Winde, der an den Tischen der olympischen Götter zu Gast ist,

1) Zu vergleichen z. B. I 47 *una cum gente tot annos bella gero* mit VII 308 *nil linquere inausum quae potui infelix, quae memet in omnia verti, vincor ab Aenea.* Das stärkere Pathos tritt in der Häufung rhetorischer Figuren zu Tage: *num capti potuere capi? num incensa cremavit Troia viros?* u. s. w.

tritt das Scheusal der Unterwelt, das nicht nur den olympischen, nein selbst den Göttern der Tiefe verhaßt ist, die Wahnsinn erregende Furie Allekto; an Stelle der entfesselten Elemente die entfesselte und zu rasender Wut angestachelte Leidenschaft, der Wahn des Menschen, der so viel mehr Unheil stiftet als die Elemente je es vermögen. Krieg soll ja entbrennen, und was Krieg bedeutet, wußte Virgil und wußten seine Zeitgenossen: die Hölle kennt keine furchtbarere Plage; nur Wahnsinnige können den heiligen Frieden brechen. Nur wer den ganzen Abscheu jener Zeit vor dem Kriege nachempfindet, vermag auch zu würdigen, warum Virgil ihn das Werk der Allekto sein ließ: so rast denn die Königin *lymphata*, ihre Begleiterinnen *furiis accensae pectora*. Turnus' Kampflust ist *scelerata insania belli*, und Tyrrhus greift *spirans inmane* zur Axt. So bricht der rasende Taumel an drei Stellen fast gleichzeitig aus: aus dem zufälligen Zusammentreffen oder der zusammenhanglosen Folge von Ereignissen gestaltet Virgil durch die Figur der Allekto eine Einheit, eine wohlberechnete Reihe von sich ergänzenden Wirkungen des einen Willens.

Allekto ist aber nicht eigentlich Personifikation des Wahnsinns, sondern der Zwietracht, *cui tristia bella iraeque insidiaeque et crimina noxia cordi* (325) und *tu potes unanimos armare in proelia fratres, atque odiis versare domos;* die Lösung und Vernichtung der friedlichen Übereinkunft ist ihr eigentliches Werk: *disice compositam pacem*, und nach vollbrachtem Werk kündet sie *perfecta tibi bello discordia tristi: sic in amicitiam coeant et foedera iungant!* Sie würde also zumeist der Eris entsprechen, die ja auch bei Hesiod (theog. 225 fg.) unter den Töchtern der Nacht (vgl. *virgo sata Nocte* 331) erscheint, und an deren verderbliche Kinderschar Virgil bei dem oben zitierten Verse (325) gedacht haben mag. Sie erscheint also auch keineswegs als rächender oder strafender Dämon: Erinys ist sie, insofern der Erfolg ihres Tuns Wahnsinn ist (447. 570), und sie gehört zu den *deae dirae* (324), den *sorores Tartareae*, deren furchtbarste sie ist (327). So führt sie, wie die Erinyen, Geißel und Fackeln (336), und Schlangen sind ihr Haar (vgl. VI 280 *Discordia demens vipereum crinem vittis innexa cruentis)*. Virgil mag Anregung bei dieser Erfindung von der Tragödie empfangen haben, in der seit Aeschylus Erinyen und ähnliche Dämonen häufig aufgetreten sind: *sparguntur angues velut in*

scaena parturientes furorem sagt schon Macrobius in der merkwürdigen Verspottung dieser ganzen Szenen V 17, 3. Die Lyssa des euripideischen Herakles ist von den Figuren erhaltener Dichtung die verwandteste[1]; noch näher mögen die Überbietungsversuche der nacheuripideischen Tragödie gestanden haben. Ihnen wird Virgil im wesentlichen die Farben seines Gemäldes verdanken: die Idee aber fand er anderwärts. *Postquam Discordia taetra Belli ferratos postis portasque refregit* hieß es in Ennius' Annalen; Virgil erinnert geflissentlich daran mit *Belli ferratos rumpit Saturnia postis* 622. Es ist recht wohl möglich, daß Ennius die Vorbereitung des Krieges durch Discordia ebenfalls geschildert hatte und Virgil diese Schilderung durch die seine überbietet; nur war ihm Discordia zu abstrakt und er griff lieber zu dem feststehenden und plastisch ausgebildeten Typus der Erinys.

2.

Allektos erstes Opfer ist die Königin Amata, der sie durch eines ihrer Schlangenhaare Wahnsinn einflößt. Die Schlange, sonst schreckendes Attribut der Erinyen, wird hier, als giftiges Reptil, zum Symbol des fressenden Wahnsinns; in den verschiedensten Gestalten, wie Allekto selbst *tot sese vertit in ora*, flößt sie ihr Gift ein. Die erste Folge der Betörung ist, daß Amata den Gemahl durch sophistische Auslegung des Orakelspruchs bestimmen will, dem göttlichen Willen entgegenzuhandeln; als der Versuch scheitert und inzwischen der Wahnsinn, wie eine fressende Krankheit, tiefer ins innerste Leben dringt, da verfällt die Königin in offenkundige Raserei: in wahnsinniger Erregung durchtobt sie die Städte des Landes. Und der Taumel reißt sie weiter: als Mänade wirft sie sich in die Wälder, mit sich entführt sie die Tochter. — Es ist nicht leicht zu sagen, wie Virgil seine Schilderung dieser *βακχεία* aufgefaßt wissen will. *In silvas simulato numine Bacchi . . . evolat et natam frondosis montibus abdit quo thalamum eripiat Teucris . . 'euhoe Bacche' fremens,*

---

1) s. Wilamowitz Herakles I² 128. Den Göttern ist Lyssa verhaßt wie die äschyleischen Erinyen (Eum. 350. 366): Virgil steigert das, indem er seine Allekto selbst Pluton und den Höllenschwestern verhaßt sein läßt, 327 sq. Als Grund wird neben ihrer scheußlichen Erscheinung angegeben *tot sese vertit in ora*, was sie im folgenden betätigt: das wird sonst vornehmlich einem anderen Höllengeiste, der Empusa, zugeschrieben.

solum te virgine dignum vociferans. Wie die folgende Schilderung sich vielfach unverkennbar an Euripides' Bakchen anlehnt[1]), so erinnert *simulato numine Bacchi* deutlich an Pentheus' Argwohn, daß die Weiber *πλασταῖσι βακχείαισι* in den Bergen umherschweifen (216); man würde danach zu verstehen haben, daß Amata nur heuchelt von bakchischem Taumel ergriffen zu sein, um einen Vorwand zu haben ihre Tochter dem Latinus zu entziehen: also etwa wie die euripideische Laodameia einen Bacchuskult vorschützt, um sich der verhaßten Ehe zu entziehen, oder wie Odysseus durch geheuchelten Wahnsinn dem Kriegsdienst auszuweichen sucht. Aber Amata ist ja schon vorher wirklich *lymphata*', und weiterhin (404) heißt es *talem .. reginam Allecto stimulis agit undique Bacchi*, die Frauen sind *attonitae Baccho* (580), also nichts von gemachter, unwirklicher Ekstase.[2]) Sonach kann mit *simulato numine Bacchi* nur gemeint sein, daß Allekto den Glauben in ihr trügerisch erweckt, von Bacchus besessen, von ihm zu seinen Orgien gerufen zu sein: eine höchst eigentümliche Erfindung, in der wohl römisches Empfinden zu Tage tritt. Der Gott Liber selbst kann einen ausschweifenden Mänadenkult nicht wollen, in dem ehrbare und hochgestellte Matronen aller Zucht und Sitte vergessen; der Name des Gottes wird dazu nur mißbraucht, sei es mit frevelhafter Berechnung[3]), sei es im

---

1) 393 *omnis . . . ardor agit nova quaerere tecta:* Bakch. 33—36; *deseruere domos γυναῖκας δώματ' ἐκλελοιπέναι .. ἐν δὲ δασκίοις ὄρεσι (frondosis montibus* 387) *θοάζειν .. Διόνυσον τιμῶσας χόροις (lustrare choro* 391); *capite orgia mecum σκευὴν ἔχειν ὀργίων ἐμῶν* 34, noch näher kommt der Ausdruck *τὰ ὄργια αὐτοῦ ἀναλαμβάνειν* aus der Hypothesis; *stimulis agit Bacchi οἰστρηθεὶς Διονύσῳ* 119. Freilich werden die meisten dieser Ausdrücke ähnlich in jeder Mänadenschilderung wiederkehren.

2) Daß Amata ursprünglich heuchele, dann aber von Bacchus zur Strafe in wirkliche Raserei versetzt werde — so hat man den scheinbaren Widerspruch zu erklären gesucht — davon steht bei Virgil nichts; zum mindesten müßte dann 405 Bacchus selbst als Handelnder genannt sein.

3) So hatte man ja einst die italischen Bacanalia, in denen doch gewiß wirkliche Ekstase eine Rolle spielte, mit echt römischer Nüchternheit als einfachen verbrecherischen Schwindel aufgefaßt und demnach polizeilich inhibiert: in der Denunziation des Hispala (Liv. XXXIX, 13) heißt es *viros velut mente capta cum iactatione fanatica corporis vaticinari; matronas Baccharum habitu crinibus sparsis cum ardentibus facibus decurrere ad Tiberim, demissasque in aquam faces, quia vivum sulphur cum calce insit, integra flamma efferre:* also das Wunder als bewußter Betrug entlarvt. So

höllischen Irrwahn, wie ihn hier Allekto sendet, *simulato numine Bacchi.* Aber es genügt, wenn der Dichter dies einmal ausgesprochen hat: im weiteren kann er ruhig vom *βακχεύειν* der Weiber reden wie es Poetenbrauch ist[1]), ohne pedantisch immer von neuem einzuschärfen, daß es sich in Wahrheit um höllischen Trug handelt. Die weitere Entwickelung lehrt das denn auch deutlich. Zunächst will Amata die Tochter dem Gotte weihen; als dann, von gleichem Wahnsinn ergriffen, die übrigen Matronen sich ihr zugesellen und sie nun in ihrer Mitte die Kienfackel schwingt, wähnt sie die Hochzeitsfackel im Brautzug zu tragen und singt den Hymenaeus für die Tochter und Turnus.[2]) Aber mitten im Gesang (so ist doch wohl 399 *repente* zu verstehen) bricht sie ab und ruft die Latinerinnen auf zu gemeinsamem Widerstand gegen die Mißachtung des Mutterrechts, deren sich Latinus schuldig gemacht hat. — Der Zweck, den Amata, oder Allekto durch Amata erreicht, ist ein doppelter: erstens wird Lavinia, *frondosis montibus abdita,* und als gewissermaßen gottgeweiht, dem Latinus vorläufig entzogen[3]); zweitens werden die

---

denn auch ein christlicher Leugner des *ἐνθουσιασμός*, Arnobius V 19 *Bacchanalia . . in quibus furore mentito et sequestrata pectoris sanitate circumplicatis vos anguibus atque ut vos plenos dei numine ac maiestate doceatis caprorum reclamantium viscera oribus dissipatis.*

1) Wenn der Chor bei Euripides B. 977 Lyssa mit ihren Hunden die Bakchen gegen Pentheus anspornen heißt und in Aeschylos' Xantriai Lyssa *ἐπιθειάζουσα ταῖς Βάκχαις* redete, so liegt doch auch wohl darin eine Steigerung der bakchischen Ekstase zu wirklichem Wahnsinn: aber natürlich ist der Übergang durchaus fließend. Vgl. auch Wilamowitz Her. II² 196.

2) Hat dabei die Szene der Troades vorgeschwebt, wo Kassandra, *βακχεύουσα* (341) oder *μαινάς* (349), die Fackel schwingend sich selbst den Hymenäus singt (308 sqq.)?

3) Beachtenswert, daß außer Lavinia keine Jungfrau dem Thiasos sich anschließt: überall (392. 400. 580) ist ausdrücklich von *matres* die Rede. Das entspricht der griechischen Sitte historischer Zeit, von der auch in den mythischen Schilderungen sich Spuren finden: Rapp Rh.M. XXVII 12.21. Ganz eigentümlich aber ist die Weihung der Jungfrau, für die ich sonst kein Analogon kenne. Wohl aber darf man daran erinnern, daß, wie das Mänadentum überhaupt 'in einem Gegensatz gegen weiblichen Beruf und geschlechtliche Bestimmung' erscheint, so auch Laodameia bei Euripides gerade durch einen vorgeschützten Bacchuskult sich der Ehe zu entziehen suchte: wobei also die Freiheit der Bacchusdienerin von Familienbanden postuliert ist (der weithergeholten Kombinationen von M. Mayer Hermes XX 123 können wir demnach entraten). Diese *thiasi dolosi* (Stat. silv. II 7, 124) der

Frauen des ganzen Landes gegen die geplante Ehe erregt, und das wirkt auf die männliche Bevölkerung: *quorum attonitae Baccho nemora avia matres insultant thiasis .. undique collecti coeunt Martemque fatigant* 580. Vielleicht hat Virgil hier ein griechisches Motiv, das er übernahm, abgeschwächt, so daß es nicht ganz klar zur Geltung kommt: es wäre wohl denkbar, daß in irgend einer Dichtung die Männer durch eine ekstatische Bewegung, die sich der Frauen bemächtigte und der diese sich *μετ' ἀκοσμίας ἁπάσης* [1]) hingaben, etwa zu einem Kriege sich hätten bewegen lassen. Das wäre eine Fortbildung des Gedankens, den Aristoteles dem auffallenden Benehmen des Odysseus *Β* 183 zu grunde legte: er benehme sich unanständig, damit das Volk darüber verwundert sich zu ihm wende, 'wie es auch Solon gemacht haben soll, als er das Volk wegen Salamis versammeln wollte'; noch näher würde die von Dümmler (Kl. Schr. II 405 fg.) mit Recht in diesem Zusammenhang gerückte *ἀσωτία* der Neleustochter Elegeis dem in Virgils Vorlage anzunehmenden Motive kommen; auch Virgil scheint zu meinen, daß die Männer zum Kriege drängen, um den zuchtlosen Taumel der Weiber zu enden. Man wird zugeben, daß so ein sehr geeignetes Mittel gefunden ist, die Kriegswut durch ganz Latium zu verbreiten: die Weiber, als ansteckendem Irrwahn leicht zugänglich, sind das Medium, durch das die in der Masse schwerer beweglichen Männer jeder einzeln zum Widerstand gegen Latinus' Pläne entflammt werden. Man muß bedauern, daß dies vorzüglich erfundene Motiv infolge der Unklarheit der Behandlung nicht voll zur Geltung kommt.

3.

Allekto hat ihr höllisches Werk begonnen mit derjenigen Aktion, die am wenigsten unmittelbare Wirkung haben kann und zu ihrer Entwickelung die längste Zeit braucht, die zunächst nur vorläufig den Plan des Latinus durchkreuzt, indem sie seine Aus-

---

Laodameia waren, wie u. a. die Sarkophage lehren, eine allgemein bekannte Sagenversion; ich vermute, daß dem Virgil sie oder ähnliche Fabeln bei seiner Erfindung vorgeschwebt haben: er hätte also zwei Motive ineinander gearbeitet. Freilich zum Schaden jedes von beiden.

1) So Apollodor II 27 von den Proitiden. Charakteristisch, daß auch Macrobius' Autorität gerade an der *ἀκοσμία* der Königin und ihrer Frauen Anstoß nahm: *regina de penetralibus reverentiae matronalis educitur . . bacchatur chorus quondam pudicus et orgia insana celebrantur.*

führung verzögert.[1]) Sie wendet sich nun an die eigentliche Triebfeder des Kriegs, Turnus. Zu dem Schlafenden tritt sie in Gestalt der Junopriesterin und reizt ihn mit Worten, die auf seinen männlichen Stolz und Ehrgefühl trefflich berechnet sind; sie nennt selbst Juno, in deren Auftrag sie spreche. Turnus antwortet abweisend; da ergrimmt die Furie, erscheint in ihrer wirklichen Gestalt und stößt ihm die Fackel in die Brust: er fährt aus dem Schlaf auf, im Schweiß gebadet, und fortan brennt in ihm das höllische Feuer. — Auch in dieser Erzählung hat Virgil durch Vereinigung mehrerer Motive die Klarheit des einzelnen getrübt. Der Erscheinung des Traumbildes liegt zunächst der Traum der Penelope δ 795 fg. zu Grunde, der ein von Athene gesandtes *εἴδωλον* in Gestalt ihrer Schwester Iphthime Trost einspricht. Penelope antwortet im Traum, wie Turnus (und das gerade unterscheidet diese Traumerzählung von den übrigen homerischen), indem sie ihre Sorgen ausspricht: da gibt sich das *εἴδωλον* als von Pallas, die den Telemach selbst beschütze, gesandt zu erkennen, und nun ist Penelope beruhigt. *Παλλάς . . ἥ νῦν με προέηκε τεῒν τάδε μυθήσασθαι*: das hat Virgil mit *ipsa palam fari omnipotens Saturnia iussit* gleich in die erste Rede mit aufgenommen, und in der Tat kann ja Calybe als Priesterin der Juno im Traum deren Auftrag erhalten haben[2]): uns freilich scheint es nicht recht glücklich, wenn Turnus diese Offenbarung zurückweist und sich dann selbst auf Juno beruft, die ihn nicht vergessen werde. Die Verse sind nicht zum Abschluß gebracht, wie der Halbvers 439 lehrt: Turnus sollte wohl sagen, er glaube nicht an die vorgebliche Mahnung der Juno, denn diese werde es nicht so weit kommen lassen, daß seine Braut ihm vorenthalten werde. Daran schließt sich die höhnische Zurechtweisung, die der Allekto ganzen Zorn entflammt. Formell sind das Vorbild für die Schlußverse Hektors Abschiedsworte Z 490[3]): das Motiv der Abweisung

1) Das heißt *postquam visa satis primos acuisse furores* consilium*que omnemque domum vertisse Latini* 406; von einer wirklichen Sinnesänderung des Latinus ist hier selbstverständlich nicht die Rede.

2) Der Zusatz *placida cum nocte iaceres* würde die Sache allerdings gänzlich verwirren: damit gäbe sich ja der Traum gleich von vornherein als solcher, während doch Turnus dann noch der wirklichen Calybe antwortet. Ich halte Klouçeks Verbesserung *iacerem* für evident.

3) *cura tibi divom effigies et templa tueri: bella viri pacemque gerant, quis bella gerenda: ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε, ἱστόν τ' ἠλα-*

göttlicher Warnung und des folgenden göttlichen Zorns ist aber anderer Herkunft. Kallimachos läßt (in Dem. 42) Demeter in Gestalt ihrer Priesterin Nikippa[1]) freundlich warnende Worte an Erysichthon richten, der ihren heiligen Baum fällen will; er weist sie schnöde ab: da zeigt sie sich in ihrer göttlichen Gestalt und Größe — *ἴθματα μὲν χέρσω, κεφαλὰ δέ οἱ ἅψατ' Ὀλύμπου* — und stößt furchtbare Drohung aus. — Entweder aus Kallimachos selbst oder aus einer sehr nahe verwandten Erzählung hat Virgil sein Motiv entlehnt: an die wohl in letzter Linie den Ausgang bildende Wechselrede von Helena und Aphrodite *Γ* 386 fg. zeigen sich bei ihm keine Anklänge im einzelnen; wohl aber ist der Erfolg der göttlichen Zornrede der gleiche: wie hier Turnus, tut dort Helena eilends, was sie anfangs verweigert hatte. Eben dieser Umschwung und die dadurch ermöglichte dramatische Steigerung der Erzählung ist es gewesen, was Virgil dazu bewogen hat das Traummotiv der Penelope mit dem Helena-Erysichthonmotiv zu verbinden, obwohl, wie man nicht leugnen kann, dieses letztere innerlich hier nicht völlig berechtigt ist: während es zur Charakterisierung der Helena wie des Erysichthon ganz wesentlich beiträgt, daß jene zunächst den Versuch macht sich Paris zu entziehen, dieser die priesterliche Mahnung aufs roheste zurückweist, so könnte Virgil höchstens beabsichtigt haben zu zeigen, daß Turnus von vornherein ruhigen Bluts und keineswegs geneigt ist, seine Ansprüche mit gewaffneter Hand geltend zu machen; aber das scheint ausgeschlossen dadurch, daß seine Abweisung bloß durch seinen Unglauben gegenüber dem wahrheitsgemäßen Bericht der Calybe begründet wird.

4.

Turnus heißt seine Rutuler sich rüsten, um zunächst Latinus nachdrücklich von der neuen Verbindung abzuraten. Dabei wäre immer noch vielleicht eine friedliche Verständigung möglich;

κάτην τε . . . πόλεμος δ' ἄνδρεσσι μελήσει. Die Worte *quis bella gerenda* kann nur streichen wollen, wer die Pointe nicht versteht; der Ausdruck hat doppelte Bedeutung, zuerst 'für Krieg (und Frieden) Sorge tragen', dann 'Krieg führen': so kommt auch erst Allektos Schlußwort *bella manu letumque gero* recht zur Geltung, indem der Ausdruck hier eine dritte Bedeutung annimmt.

1) So ist übrigens auch bei Aeschylus Hera als Priesterin verkleidet aufgetreten in den Xantrien, fr. 168.

Allekto weiß, daß der Bruch unheilbar wird erst wenn Blut geflossen ist, und so krönt sie ihr Werk durch den dritten Angriff: Trojaner und Latiner sollen handgemein werden. Dabei empfahl es sich aus zwei Gründen, den Ausgangspunkt des Zwists auf trojanische Seite zu legen. Es ist erstens alles darauf angelegt, um den Thron des Latinus allen erdenklichen Zündstoff zu häufen, denn dort soll ja schließlich die Flamme des Kriegs auflodern und ausbrechen. Die Untertanen können aber von Latinus den Krieg nur fordern, wenn sie sich selbst verletzt glauben; haben sie selbst den Streit begonnen, so fehlt ihnen Grund und Anlaß zur Empörung gegen die Fremden, und sie dürften nicht wagen als Rache Heischende vor den König zu treten. Andererseits konnte es Virgil nicht gleichgültig sein, daß er auf diesem Wege die Tradition so gut es ging zu Ehren brachte, die ja die Übergriffe der Ansiedler — Beutezüge oder sonstige Einfälle in latinisches Gebiet — den Grund zum Kriege sein ließ. Virgil operiert sehr geschickt, indem er die Schuld auf troischer Seite so viel wie möglich mildert und doch die Erregung des latinischen Landvolks zu motivieren weiß. Des Landvolks — das wird mehrfach ausdrücklich betont (504. 521. 574), offenbar im Gegensatz zu der durch Amata erregten städtischen Bevölkerung (384); von den unzivilisierten, undisziplinierten [1]) Scharen, die stets bereit sind auf den Ruf des Hirtenhorns einander zu Hilfe zu eilen, um Räuber und wilde Tiere abzuwehren, von ihnen, die ganz dem augenblicklichen Impulse der Leidenschaft ohne reifliche Überlegung folgen, soll der erste Streich geführt werden. [2]) Aber das

1) *duri agrestes* 504, *indomiti agricolae* 521. Es scheint mir wichtig, daß man, um die Vorgänge im Sinne Virgils zu verstehen, sich jeden Gedankens an die milden und frommen Hirten der Eclogen und Georgica entschlagen und vielmehr an den mißtrauischen, fremdenfeindlichen, groben und jähzornigen *rusticus* der Wirklichkeit denken muß, der bei jeder auch eingebildeten Kränkung mit Steinwürfen oder Schwerthieben bei der Hand ist (Cassius an Cic. ad fam. XVI 19, 4 *scis quo modo [Pompeius] crudelitatem virtutem putet; scis quam se semper a nobis derisum putet; vereor ne nos r u s t i c e gladio velit ἀντιμυκτηρίσαι*), und der Virgil gewiß aus eigener Anschauung und Erfahrung gut bekannt war. Unter den überlieferten Charakterzügen des griechischen und römischen Bauern, die Ribbeck (Agroikos, Abh. d. sächs. G. d. W. X 1 1885) gesammelt hat, treten die oben erwähnten häufig auf.

2) Dagegen der reiche Galaesus, der Großgrundbesitzer unter den Hirten und Bauern, bewahrt die Besinnung und will Frieden stiften (535).

Unrecht, das sie zur Gegenwehr reizt, ist hier kein Raub oder frevelhafter Übergriff, sondern eine Kränkung, an der der Kränkende selbst, Ascanius, unschuldig ist. Allekto weiß zu bewirken, daß er den zahmen Hirsch, den Hausgenossen der angesehenen und zahlreichen Familie des Tyrrhus, auf der Jagd tödlich verletzt, natürlich ohne zu ahnen was es mit diesem Hirsch auf sich hat. Bezeichnend, daß sich Allekto an den gottgeliebten Knaben selbst nicht wagt: sie führt seine Hunde auf die Spur, nachdem sie ihnen *rabiem obiecit*, wie einst Artemis den Hunden des Actäon. Ascanius, der Jagd (die ja zu Virgils Zeit als echtrömische Übung galt) leidenschaftlich ergeben, erblickt den prächtigen Hirsch und, von begreiflichem Ehrgeiz *(eximiae laudis succensus amore)* gepackt, legt er auf ihn an. Die ihn zuerst verwundet sieht, ist Tyrrhus' Tochter Silvia; sogleich bricht sie in Jammern aus und ruft das Landvolk zu Hilfe: so geht von einem Weibe, das viel eher als der Mann besinnungslos dem Schmerz sich hingibt, der Anstoß aus; für die weitere Verbreitung sorgt dann Allekto (505. 511). — Das Ganze ist zweifellos freie Erfindung Virgils: das Motiv der Unglücksjagd ist zu hellenistisch-genrehaft, als daß es in einer historischen Fassung der Legende mit Wahrscheinlichkeit gesucht werden dürfte. Aber den zahmen Hirsch und seine unbeabsichtigte Erlegung hat der Dichter vielleicht der Cyparissussage entnommen, die ihm, wie Ovid[1]) in Verbindung mit pompejanischen Bildern (besonders Helbig 219 vergl. mit Ov. met. X 113) lehrt, in einem hellenistischen Gedicht vorlag. Ich möchte fast sagen, man begreift den Schmerz und Zorn der Silvia und die übrigen Folgen des unglücklichen Schusses erst recht, wenn man den traurigen Ausgang der Cyparissusgeschichte im Gedächtnis hat: der hellenistische Dichter wird kein Mittel reifer Kunst unbenutzt gelassen haben, um den tödlichen Kummer des Knaben in rührendster Weise dem Leser zu Herzen zu führen; Virgil mußte sich, epischem Tone gemäß, auf Andeutungen beschränken, und entging trotzdem dem Tadel nicht: einem antiken Kritiker erschien das ganze Motiv als *leve nimisque puerile* (Macrob. l. c.).

1) Möglich, daß Ovid die Verse 121 fg. *tu pabula cervum ad nova, tu liquidi ducebas fontis ad undam, tu modo texebas varios per cornua flores* schrieb in Erinnerung an Virgil 488 (Silvia) *mollibus intexens ornabat cornua sertis pectebatque ferum puroque in fonte lavabat:* aber ganz ähnlich muß die griechische Vorlage gelautet haben, aus der ja Ovid sicherlich

Wie nun zunächst auf Silvias Ruf die Ihren herbeieilen, Tyrrhus vom Holzfällen mit der Axt bewaffnet seine Schar ruft, wie dann irgendwer — es muß wohl die Furie selbst gewesen sein — das Notsignal bläst und es sogleich von allen Seiten strömt, das hat Virgil lebendig geschildert; und da Ascanius in Gefahr zu sein scheint, begreift sich auch, warum die troische Mannschaft sofort zur Schlacht gewappnet ausrückt — bei irgend einem beliebigen Troer wäre das erst eigens zu motivieren gewesen. Dann kann es nicht ausbleiben, daß Blut fließt, und kein Wunder, daß die notdürftig bewaffneten Landleute den kriegsgeübten Troern gegenüber den kürzeren ziehen. Das Blut schreit nach Rache.

So ist, mit künstlerisch berechneter Steigerung, das Werk der Allekto zu Ende geführt: *sere crimina belli, arma velit poscatque simul rapiatque iuventus* hatte Juno geheißen, und *stant belli causae* kann sie nun mit Befriedigung feststellen (553). Nun, da das Unheil im Zuge ist, bedarf es der höllischen Hilfe nicht mehr: ist die *discordia* unter den Menschen erwachsen, so wächst sie mit innerer Notwendigkeit zum Kriege aus. Die drei verschiedenen Ströme der Kriegswut vereinigen sich im Palast des Latinus, und vergebens versucht der schwache Greis sich ihnen entgegenzustemmen: es ist dafür gesorgt, daß er in seinem Widerstand allein bleibt, und die Wogen gehen über ihn hinweg. Der wirkliche Ausbruch des Kriegs verlangt aber noch nach anschaulicher Verkörperung: so gestaltet Virgil, was bei Ennius (s. o. 180) vielleicht nur Bild gewesen war, zum Ereignis: das Öffnen der *Belli portae.* Durch die Schilderung des Tempels und den feierlichen Hinweis auf die noch jetzt bestehende Sitte wird der Handlung das nötige Schwergewicht gegeben, und indem nicht wie bei Ennius Discordia sondern Juno selbst die Pforten aufstößt, erscheint trotz Allektos Hilfe der Krieg selbst doch als ihr eigenstes Werk.[1])

---

das unmittelbar Anschließende (*nunc eques in tergo residens* etc.) entnahm. Virgil hat aus dem zahmen, den Nymphen heiligen Hirsch (man denke an den heiligen Hirsch der Diana in Aulis) ein Haustier gemacht, und deshalb ihn auch zu Haus füttern lassen (*mensaeque adsuetus erili* 490): Ovid hat hier wohl eher das Ursprüngliche bewahrt, wenn er den Hirsch von Cyparissus nur zur Weide führen läßt.

1) Es sprach aber gewiß bei Virgil die Erwägung mit, daß er dem

III. Die Kämpfe.

Vier Bücher der Aeneis, ein Drittel des ganzen Gedichts, sind mit Kampfschilderungen angefüllt. Die Ökonomie des Gedichts verlangte, daß ihnen ein beträchtlicher Raum angewiesen werde; es mußte dem Aeneas Gelegenheit zur Entfaltung seines Heldentums gegeben werden, vor allem auch um den Besiegten von Troja zu rehabilitieren; und abgesehen von Aeneas selbst: Schlachten und Siege erfüllen die Geschichte Roms, so mußte auch die Vorgeschichte Roms von Schlachten und Siegen Erhabenes berichten. Der Typus der heroischen Kämpfe war in der Ilias gegeben: Virgil konnte nicht daran auch nur entfernt denken, diesen Typus selbständig umzuformen oder gar durch einen ganz abweichenden zu ersetzen. Die Ilias hatte aber auch — von der Reiterschlacht abgesehen — so ziemlich alle denkbaren Erscheinungsformen dieses Typus erschöpft, und der Versuch neue Formen auszusinnen hätte höchstens auf Seltsamkeiten geführt. So ist denn Virgil in diesen Schilderungen von Homer so abhängig, wie sonst nur noch etwa in den Leichenspielen; und doch sind die Schilderungen durch und durch virgilisch.

Die Schwierigkeiten der Aufgabe waren nicht gering. Für die charakteristische Zeichnung seiner Personen fand Virgil in der dürftigen Tradition so gut wie keinen Anhalt, war also fast ausschließlich auf seine Erfindung angewiesen, und doch in der Erfindung dadurch gebunden, daß er es möglichst zu vermeiden hatte, das Neugeschaffene als solches empfinden zu lassen. Ein kühnes Heraustreten aus dem Kreise der feststehenden mythistorischen Typen wäre wider den Stil gewesen; jede Aufdringlichkeit der Fiktion, jedes Hineintragen von offensichtlich modernen Verhältnissen hätte die Illusion zerstört, daß hier uraltgeheiligte Überlieferung geboten werde. Was die Handlung, also die Motive und Szenen der Kämpfe selbst angeht, so war hier freilich die Übertragung des Homerischen an sich leicht zu bewerkstelligen, dabei aber große Vorsicht von nöten. Das schlachtenfrohe Publikum Homers konnte nicht genug von heroischen Einzelkämpfen hören; man spürt es dem Dichter an, wie er selbst ein

---

Höllendämon das Recht nicht zugestehen wollte, das Heiligtum zu berühren: insofern korrigiert er den Ennius.

reges technisches Interesse an den Wechselfällen des Lanzen- und Schwertkampfs, an den Verwundungen und Todesarten hat, und er darf das gleiche Interesse bei denen voraussetzen, für die er singt. Auch Virgils Zeit hatte Schlachten genug erlebt, und die Art, wie sie ausgefochten wurden, stand immerhin der homerischen noch vergleichsweis nahe — man erinnere sich, daß auch in der römischen Taktik die Tüchtigkeit des einzelnen Mannes, nicht die Masse den Ausschlag gab —; aber wie wenige von Virgils Hörern und Lesern hatten je selbst ein Schwert geführt, und vor allem, wie fern stand der Dichter selbst dem Waffenhandwerk. So sah er sich vor der ungeheuer schwierigen Aufgabe, Personen, die eigens zu diesem Zwecke erst zu erfinden waren, Taten verrichten zu lassen, zu denen er selbst und sein Publikum ein inneres Verhältnis nur insoweit hatten, als ihre allgemein menschliche Anteilnahme erregt wurde.

Die Richtschnur, die Virgil dieser Sachlage entnahm, war die: das Interesse auf möglichst wenig Personen zu konzentrieren, die Kampfschilderung durch vorsichtige Verwendung römisch-nationaler Züge seinen Hörern zu tunlichster Anschaulichkeit zu bringen, den allgemein menschlichen, also psychischen Gehalt der Taten zu betonen und in der Komposition durch Abwechselung und energischen, dramatischen Fortschritt der Handlung die Spannung des Hörers wach zu halten.

1.

Rubrizieren wir die Formen der Kampfschilderung, so zeigt sich sofort, daß die *ἀριστεία*, also der Bericht über eine längere Reihe von Heldentaten eines Mannes, durchaus überwiegt. So ist IX fast ausschließlich Aristie des Turnus; in X haben wir 310 bis 344 Aeneas, 362—509 Pallas' Taten und Tod durch Turnus' Hand, 510—605 wieder Aeneas (606—688 ist Einschub: Entfernung des Turnus), 689—746 Mezentius und 755 bis zum Schluß 908 desselben Tod, als erste entscheidende Tat des Aeneas. Die Kämpfe in XI (597—895) sind zum allergrößten Teil (647—724, 759—867) Aristie und Tod der Camilla, unterbrochen durch eine Tat des Tarchon (725—758), abgeschlossen (868—895) durch die Schilderung der Folgen von Camillas Tod: Flucht der Latiner und Verfolgung bis unter die Mauern der Stadt. In XII endlich folgt auf den Schuß des Tolumnius und das anschließende Hand-

gemenge am Altar (257—310) die Verwundung des Aeneas (311 bis 323), sodann wieder eine Aristie des Turnus (324—382) und die Heilung des Aeneas (383—440): dann sein Auszug mit den Getreuen, von denen kurz einiges berichtet wird (458—461), der Angriff des Messapus auf Aeneas und eine sozusagen kombinierte Aristie des Aeneas und des Turnus (500—553), bis dann Aeneas' Angriff auf die Stadt zum entscheidenden Zweikampf überleitet (554—696), der das Gedicht abschließt (697—952). Es sind also fünf Personen, auf die sich das Interesse konzentriert: Turnus, Aeneas, Pallas, Mezentius, Camilla; von ihnen spielen nur Turnus und Aeneas in mehr als einem Buche eine Rolle; in zwei Büchern (IX und XI) herrscht je eine Person allein. Nimmt man weiter dazu episodische Einzeltaten anderer — Nisus und Euryalus IX 176—502, Ascanius 590—671, Tarchon XI 725—759 — und sieht von den wenigen Personen ab, die als Gegner der Hauptbelden einige Bedeutung gewinnen, um deren Aristie zu heben — Lausus X 791—832, Aunus XI 699—724, Arruns 759 ff., in zweiter Linie Pandarus und Bitias IX 672—716, Halaesus X 411 bis 425 —, so bleiben ganz wenige und wenig umfängliche Stücke übrig, die dazu dienen, eine Vorstellung von der allgemeinen Schlacht zu geben, wobei Namen der Sieger und Besiegten genannt werden; und man bemerkt, daß Virgil nur je einmal in jedem Buche ein solches 'Metzelstück' seinen Lesern zumutet: IX 569—589 (durch 573—575 noch halb zu Turnus' Aristie gehörig), X 747—754 (dazu, etwas anders, 345—361), XI 612 bis 647 (darin aber 618—635 ganz allgemeine Schilderung vom Hin- und Herwogen des Kampfs), XII 458—461. Und zwar erweitert sich hier die Erzählung nur ausnahmsweis zur wirklichen Schilderung von Einzelkämpfen (so in XI, ferner IX 576—589, und in dem nicht eigentlich hergehörigen Stück XII 287—310); im übrigen sind es bloße Anhäufungen von Namen, nach Art von Ilias *Z* 29—36, an die sich einmal (IX 576 fg.) eine etwas ausgeführtere Schilderung zweier Kämpfe anschließt, etwa wie in *Ξ* 511 sqq. auf die Zusammenhäufung die notdürftig qualifizierte Tötung des Hyperenor folgt. Dagegen fehlt bei Virgil gänzlich der nicht seltene homerische Typus der Kettenkämpfe, wie man sie nennen könnte, bei denen der Versuch gemacht ist, mehrere Einzelkämpfe verschiedener Helden in eine Art Zusammenhang zu bringen — um ein Beispiel zu nennen, *E* 533 sq.: Agamemnon

tötet Deikoon, den Genossen des Aineias, darauf dieser zwei Brüder, die dem Atreiden zu Liebe gen Troja gezogen waren, darauf *ἐλέησε* Menelaos, dem sich Antilochos zugesellt: die beiden töten nun ihrerseits zwei Troer; dies *ἐνόησε* Hektor und rächt ihren Tod durch den zweier Feinde; diese *ἐλέησεν* Aias und trifft den Amphios (vgl. auch z. B. *N* 576—672, *Ξ* 440—507, *O* 518 bis 591). Solche Reihen wirken ermüdender als rasche nackte Aufzählungen, wenn nicht wenigstens bekannte Helden darin auftreten, die einige Anschaulichkeit gewähren; und solche hatte eben Virgil nur wenig zur Verfügung.

2.

Das Bild des Kampfes, wie es sich aus Taktik und Art der Bewaffnung zusammensetzt, ist dem homerischen zwar im wesentlichen getreu nachgebildet, aber doch gelegentlich mit Zügen ausgestattet, die im römischen Leser die Empfindung erwecken, daß ihm Kämpfe seiner eigenen Vorfahren geschildert werden: dabei ist in manchen Fällen zu konstatieren, daß Virgil solche Züge vornehmlich von den einheimischen Kämpfern berichtet. Von Feldzeichen ist sonst nur in Wendungen wie *signa sequi* die Rede, aber den Beginn des Kriegs verkündet Turnus durch das auf der Burg aufgesteckte *vexillum.*[1]) — Den Misenus hatte Virgil in III und VI, der Tradition zufolge, als Trompeter eingeführt, auch ausdrücklich bemerkt, daß er als solcher Hektor zur Seite stand (VI 167); in den Kämpfen wird der *classica* oft gedacht, die mit *tuba, bucina* oder *cornu* gegeben werden; ausnahmslos aber da, wo von Etruskern oder Latinern die Rede ist[2]): Virgil weiß, daß die Trompete als Erfindung der Tyrrhener gilt und den homerischen Kämpfern noch unbekannt ist.[3]) —

1) VIII 1 *ut belli signum Laurenti Turnus ab arce extulit, et rauco strepuerunt cornua cantu:* vgl. Lersch, Antiquitates Vergilianae 48. Das Buch ist, von nützlichen Einzelbeobachtungen abgesehen, verfehlt infolge der Tendenz des Verfassers, alles bei Virgil auf römische Zustände zurückzuführen und die homerische Imitation so gut wie gänzlich zu eliminieren.

2) VII 513. 519. 628. 637. VIII 2. IX 394. 503. XI 192 (vgl. 184 Tarchon). 424. — VIII 526 bei dem Himmelszeichen, das den Aeneas dazu bestimmt, sich an die Etrusker zu wenden: *Tyrrhenus tubae mugire per aethera clamor.*

3) Darauf hatte man selbstverständlich auch im Altertum geachtet: schol. zu *Σ* 219.

Wohl der wesentlichste Unterschied der virgilischen von den homerischen Kämpfen ist die Einführung der Reiterei; Virgil hat sie auch den Trojanern unbedenklich zugesprochen, veranlaßt vermutlich durch den *ludus Troiae*, dessen Herleitung aus der alten Heimat ja ohne diese Fiktion nicht möglich wäre — wir wissen leider nicht, wie die römischen Antiquare sie mit dem Fehlen des Reiterkampfs bei Homer ausgeglichen haben. Es werden demnach vereinzelt troische Reiter erwähnt (Glaucus und Lades XII 343, Thymoetes 364, Amycus 509), aber darunter keiner der Vornehmen oder der Führer: Aeneas selbst sehen wir wohl auf dem Marsch (VIII 552), nie aber im Kampf zu Pferde. Die eigentliche Kavallerie in Aeneas' Heer stellen die Bundesgenossen [1], die Arkader des Euander (VIII 518; X 364) und die Etrusker des Tarchon, die denn auch in XI als die eigentlichen Gegner der Camilla auftreten (*Tyrrhenos equites* 504, *Etruscique duces equitumque exercitus omnis* 598, *Tusci* 629, *Tyrrheni* 733), wenngleich vereinzelte Troer auch hier nicht fehlen (Orsilochus und Butes 690, Chloreus 768). So pflegt denn auch der Etruskerkönig Mezentius auf dem Schlachtroß in den Kampf zu ziehen (X 859), und sein Sohn Lausus heißt *equum domitor* VII 651. Auch auf latinischer Seite sind es die Bundesgenossen, die das Hauptkontingent der Reiterei stellen, obwohl sie den Rutulern (IX 48, doch vgl. VII 793) und Latinern (XI 603) nicht ganz fehlt. Turnus selbst reitet nur mit ausgesuchten Begleitern, um möglichst rasch an das Lager der Feinde zu kommen (IX 47), nicht in die Schlacht: da sind beritten die Falisker unter Messapus, dem Neptunssohn und Rossebändiger, den der Dichter unserer Phantasie als den Reiter par excellence eben so einprägen will wie Turnus als den Wagenkämpfer (X 354; XI 464. 518. 603; XII 295; *equum domitor* bei ihm, eines der wenigen *epitheta constantia* Virgils, VII 691; IX 523; XII 128); ferner die Tiburtiner unter Catillus und Coras (XI 465. 519. 604), die deshalb, wie Servius gut bemerkt (VII 675), mit Centauren verglichen werden; endlich und vor allem die Volsker unter ihrer jungfräulichen Führerin

1) Von Reitergeschwadern *(alae)* weiß Virgil nur bei den Italikern (Volsker XI 604. 868, Etrusker XI 730, Arkader XI 835); daß die 300 Reiter des Volcens der Reiterei einer alten römischen Legion entsprechen, bemerkt schon Servius (IX 368).

Camilla (VII 804; XI passim), die denn auch in der Reiterschlacht von XI die gesamte latinische Reiterei befehligt (XI 519).

Diese Reiterschlacht hat Virgil, wie oben bemerkt, zwischen X und XII eingeschaltet, um durch den Wechsel der Kampfart wie der kämpfenden Personen der Ermüdung vorzubeugen: in der Tat kommt der Leser dem Entscheidungskampfe in XII so mit frischerem Interesse entgegen, als wenn sich dieser unmittelbar an die erste, in den Formen und Personen ganz gleichartige Schlacht anschlösse. Um aber den Reiterkampf nicht schon in X vorwegzunehmen, wurde dort fingiert, daß die Arkader durch Terrainschwierigkeiten genötigt worden seien, zu Fuß zu kämpfen, was zugleich ihr anfängliches Unterliegen erklärt (X 364); für die Tyrrhener ist eine ähnliche Motivierung nicht erforderlich, da sie beim Kampf um die Landung natürlich nicht daran denken können, die Pferde auszuschiffen. Andererseits mag der Umstand, daß es zunächst sich um die Berennung des feindlichen Lagers handelt, zur Erklärung dafür dienen, weshalb die latinische Reiterei, also auch Camilla, in X noch nicht auftritt [1]: wiewohl es sehr ungewiß ist, ob Virgil selbst daran gedacht hat, dieses ihr verspätetes Auftreten so zu motivieren.

Für die Reiterschlacht selbst mußte sich Virgil von seinem ständigen Führer Homer emanzipieren: die Schilderung ist darum nicht geringer ausgefallen. Freilich dürfen wir nicht ohne weiteres alles als Virgils Erfindung in Anspruch nehmen, denn es hat ja, wie so viele bildliche, so auch sicherlich poetische Schilderungen von Amazonenkämpfen gegeben, aus denen Motive für Camillas Kämpfe zu entlehnen waren; Virgil erinnert selbst 659 fg. an die Amazonen am Thermodon, an Hippolyte und Penthesileia. Daß freilich Virgil aus dem alten Epos, Amazonie oder Aithiopis, für seine Reiterschlacht geschöpft habe, ist undenkbar; abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, daß Virgil diese Epen gekannt habe, schon darum, weil er Penthesileia gar nicht als Reiterin, sondern nur als Wagenkämpferin kennt (*seu cum se Martia curru Penthesilea refert* XI 661), gewiß aus mythographischen Kompendien und Illustrationen: ein weiterer Beleg dafür, daß die berittenen

1) So kämpft denn auch Mezentius in X zunächst zu Fuß, erst als ihm die Verwundung das Gehen unmöglich macht, besteigt er sein Pferd; das führt zu dem eigenartigen Kampfbild des Fußgängers Aeneas mit dem Reiter X 883—894.

Amazonen dem alten Epos fremd gewesen sind.[1]) Aber schon in früher Zeit, sicher im 6. Jahrhundert, ist die Vorstellung der berittenen Amazone durchgedrungen und nicht wieder verloren gegangen; nur sind die Gegner der Reiterinnen in der bildlichen Tradition, soviel ich sehe, durchweg Hopliten, nicht wie bei Virgil ebenfalls Reiter: und gerade dieser Umstand gibt seiner Schilderung die eigentümliche Farbe. Wie die beiden Heerhaufen zunächst in geordneter Schar gegeneinander anrücken, dann, als sie bis auf Wurfweite sich genähert haben, plötzlich losbrechen und die vordersten, Tyrrhenus und Aconteus, mit den Rossen aufeinander prallen, so daß der eine wie vom Blitz getroffen herabschießt — das ist ebenso anschaulich und lebendig geschildert wie das folgende Hin- und Herwogen der Massen, das dem eigentlichen Handgemenge vorangeht. Da sehen wir ein getroffenes Pferd sich hoch emporbäumen und mit den Vorderfüßen in der Luft schlagen (638); einen Reiter sich mühsam auf dem verwundeten und stürzenden Pferde halten und die Zügel wieder zu gewinnen suchen; ein anderer will ihn stützen, beide werden tödlich getroffen (670); durch ein geschicktes Reitermanöver faßt Camilla einen Verfolger im Rücken (694); Tarchon reißt einen Gegner vom Pferd zu sich hinüber und sucht ihn, während er ihn vor sich festhält, mit der eigenen Lanzenspitze zu töten (741); hier ein Etrusker, in Felle gehüllt und mit leichten Speeren bewaffnet, als ob er zur Jagd ritte (677), dort ein Troer, gepanzert auf gepanzertem Roß (770); Verfolgungs- und Fluchtszenen mannigfacher Art (760. 780. 713. 814).[2]) So sieht die in eine bestimmte Richtung gedrängte Phantasie die Kämpfer beritten, auch wo dies ausdrücklich nicht erwähnt ist (666. 673. 675), und wenn Camilla, durch den feigen Ligurer überlistet, einmal vom Pferd steigt, um der Herausforde-

1) Wie das aus der bildlichen Überlieferung Gräf erschlossen hat, Wissowas R. E. I 1780, gegenüber Welcker, Benndorf, Löschcke (Bonner Studien 255). — Von des Domitius Marsus Amazonis wissen wir leider gar nichts, nicht einmal ob sie Virgil bereits vorlag.

2) Man halte etwa dagegen, was Quintus, der Penthesileia beritten sein läßt, mit diesem dankbaren Motiv anzufangen weiß: I 166 setzt sich Penthesileia auf ihr Roß; 338 trägt dies Köcher und Bogen; 600 will Achill die Verwundete vom Rosse ziehen und durchbohrt sie dann samt diesem: das ist alles; im übrigen wird der Kampf wie jeder andere geschildert. Ob die 12 Begleiterinnen der Penthesileia beritten sind, erfahren wir überhaupt nicht.

rung zum Fußkampf zu folgen, so findet es jeder Leser, der mit einigem guten Willen den Intentionen des Dichters gefolgt ist, selbstverständlich, daß sie nachher ihr Pferd, das inzwischen die Begleiterin hielt (710), wieder bestiegen hat (827), auch ohne daß dies ausdrücklich gesagt ist: es müßte im Gegenteil ausdrücklich gesagt werden, wenn Camilla zu Fuß weiterkämpfte.[1])

Der Streitwagen spielt eine weit geringere Rolle als in der Ilias: schon deshalb, weil er nur auf latinischer Seite erscheint. Das hat Virgil strikt beobachtet, offenbar in der Erwägung, daß Aeneas und die Seinen Wagen übers Meer nicht mitgeführt haben, die Hilfstruppen aber, Arkader und Etrusker, wesentlich Reiterscharen bilden. Aber auch auf latinischer Seite ist der Wagen eine Auszeichnung, die dem gemeinen Soldaten nicht zukommt; er ist vor allem in X und XII das ständige Attribut des Turnus.[2]) Turnus springt vom Wagen, als er Pallas entgegentritt (X 453), fährt mit seinem gottgeschenkten (XII 83) Schimmelgespann zum Zweikampf, besteigt den Wagen, als der Kampf wieder ausbricht (326), und kämpft fortan teils vom Wagensitz herab, teils verläßt er ihn, um den Gegner zu stellen (XII 326—340. 355. 370 bis 382); mit Hilfe der schnellen Rosse entzieht ihn Juturna, die an Stelle des Lenkers Metiscus tritt (468), dem Arm des Aeneas, und er darf noch einige Zeit den Kampf in gleicher Weise fort-

1) Einen ganz analogen Fall haben wir z. B. in Ilias Θ, wo Hektor 320 vom Wagen steigt, um gegen Teukros vorzugehen, und kurz darauf (348) wieder fährt, ohne daß es der Dichter für nötig befunden hätte, das selbstverständliche Wiederaufsteigen zu erwähnen. — *pedem reportat* 764 von Camilla ist ebenso wenig wörtlich zu verstehen wie *circuit* 761 oder *subit* 763 von Arruns, der dann 765 *celeris detorquet habenas*. Daß die ungepanzerte und nur durch die *parma* gedeckte Camilla sich nicht zu Fuß *medio agmine* (762) herumbewegt, bedarf eben keiner besonderen Erinnerung. Eher könnte, wer denn Pedant sein wollte, fragen, woher Camilla 711 ein Schwert nimmt, da sie doch selbst unseres Wissens keins führt und auch sonst in dem ganzen Reiterkampf keins gebraucht wird.

2) In IX reitet er zum Lager der Feinde (s. o.), kämpft natürlich dann ebenso wie zu Anfang von X, wo das Lager berannt wird, zu Fuß. Wenn aber da, wo er das Trugbild des Aeneas verfolgt (X 645 ff.), des Wagens nicht gedacht wird, so ist das ein der homerischen Situation gebrachtes Opfer: weder hätte es einen Sinn, daß Turnus, ehe der Gegner sich zum Kampfe stellt, den Wagen verließe, noch geht es an, sich den Turnus zu Wagen das Trugbild, das doch zu Fuße geht, verfolgend und vergeblich verfolgend zu denken.

setzen (511. 614 fg.), bis er auf die Nachricht von der Bedrohung der Stadt endgültig den Wagen verläßt, um Aeneas entgegenzutreten (681). Der Dichter sorgt also dafür, daß sich uns das Bild des wagenkämpfenden Königs fest einpräge; er erreicht das auch durch die Beschränkung, mit der er im übrigen den Wagen verwendet: denn während seine Schilderung der italischen Hilfsvölker keinen Zweifel darüber läßt, daß, nach des Dichters Meinung, die altitalischen Führer in der Regel des Wagens sich bedienten (VII 655 Aventinus, 724 Halaesus, 782 Virbius, vgl. auch IX 330 Remus), wird in XII nur noch der Wagen des königlichem Geschlecht entstammenden Murranus erwähnt (532), in X wird durch das Viergespann[1]) des Niphaeus (570) und das Zweigespann des Lucagus und Liger (575) Variation in die Reihe der Gegner des Aeneas gebracht, und der zu Wagen fliehende Rhoetus (399) unterbricht die Aufzählung der zu Fuße kämpfenden Gegner des Pallas: im übrigen macht kein Streitwagen dem des Turnus Konkurrenz. Bei den genannten vier Ausnahmen ist aber der Wagen nicht willkürlich und zwecklos genannt, sondern dient dazu, die Schilderung des Todes eigenartig zu gestalten.

3.

In der Bewaffnung stimmt das homerische Bild mit dem überein, das sich Virgil von der altrömischen machen mußte; es war ja, so sehr auch die Form einzelner Stücke sich geändert hatte, im wesentlichen noch das seiner eigenen Zeit. So begnügt sich Virgil bei den Kampfschilderungen mit den Angriffswaffen der homerischen Hopliten: für den Fernkampf die lange schwere Wurflanze und im Notfall Feldsteine (X 381. 415. 698; XII 531. 897), für den Nahkampf das Schwert. In der Heerschau von VII hatte er eine große Anzahl spezifisch altitalischer Waffen genannt: aber weder *pilum*, *dolones* und *veru Sabellum*, die den Mannen des Aventinus eigen sind (VII 664), noch die mit Riemen

1) Das ist auffallend; Virgil hat vielleicht (trotz Aristarch) an die vier Rosse des Achill Θ 185 gedacht; im übrigen kommt bekanntlich in den homerischen Schlachten kein Viergespann vor. Wenn Latinus XII 162 mit dem Viergespann zur Schwurstätte fährt, so ist das königliches Ehrenrecht, das sich nach römischer Auffassung im Viergespann des Triumphators erhalten hat: Dionys II 34 triumphiert Romulus *ἵνα τὸ βασίλειον ἀξίωμα σώζῃ τεθρίππῳ παρεμβεβηκώς*.

geschleuderten *aclydes* der Osker (730) und ihr Sichelschwert, noch die *cateiae* der Campaner (741) treten in der Schlacht auf. Das ist um so merkwürdiger, als die große Menge der Synonyma, die Virgil für *hasta*[1]) verwendet, zeigt, daß es ihm um Variation wenigstens im Ausdruck zu tun war: sachlich von *hasta* verschieden ist nur der einmal genannte Jagdspeer *sparus* (XI 682). Und ebenso wenig wird, um dies hier gleich vorweg zu nehmen, der eigentümlichen in VII genannten Rüstungs- oder Kleidungsstücke weiter gedacht, der *galeri* aus Wolfshaut (688) und ledernen Gamaschen (690), der oskischen *cetra* (732), des campanischen Korkrindenhelms und mondförmigen Schildes (742). Die italisch-antiquarischen Notizen stehen also hier unvermittelt neben der homerisch-epischen Erzählung, wie ja auch Virgil keineswegs darauf gehalten hat, die in VII und X erwähnten Heerführer im Verlauf der Erzählung sämtlich auftreten zu lassen.[2]) Bei den Kriegsrüstungen der Latiner werden auch Beile geschliffen (VII 627, vgl. 184); im Kampf werden sie nicht gebraucht (denn XII 306 ergreift Alsus das zum Töten des Opfertiers bestimmte Beil), nur Camilla und ihre Genossin Tarpeia führen nach poetischer Tradition als Amazonen die Streitaxt (XI 656. 696), ebenso wie den Söhnen des Heraklesgefährten Melampus die Keule gegeben wird (X 318). Nur einmal erscheint im Kampf eine römisch eigentümliche, nicht homerische Waffe: die *falarica*, mit der Turnus den Riesen Bitias erlegt (IX 705); damit wird gleichzeitig die Kraft des Angreifers, der ein solches wohl sonst nur für den Wurf von oben nach unten (wie die *pila muralia)* gebräuchliches Riesengeschoß zu schleudern vermag, und die Riesennatur des Angegriffenen, der nur einem solchen Geschoß erliegen konnte, veranschaulicht; die Waffe aber hatte durch Ennius (ann. 534) Heimatsrecht im Epos gewonnen. — Die leichtbewaffneten Praenestiner führen zumeist Schleudern (VII 686) wie die Lokrer des Aias *N* 716; Bogenschützen werden öfters erwähnt (IX 572; X 754, Camilla VII 816; vgl. XI 654, Chloreus XI 773, Clusium

1) Außer *hastile* (IX 402; X 795; XI 650 u. ö.) und den allgemeinen Bezeichnungen *telum, ferrum, missile* noch *spiculum* (X 888; XI 676 u. ö.), *iaculum* (X 323. 342; XII 354 u. ö.), *lancea* (XII 375), *cuspis* (X 484. 733; XI 691 u. ö.) und nach dem Material, *μελίη* entsprechend, *abies* XI 667, *cornus* IX 698; XII 267, *robur* X 479, vgl. *myrtus* VII 817.

2) S. darüber im zweiten Teil den Abschnitt 'Komposition'.

und Cora X 168); in der Schlachtschilderung begegnet beides nur ganz vereinzelt (der Schuß auf Aeneas nach dem des Pandaros XII 319, eine Pfeilwunde XII 651), wie bei Homer. Aber bei der Bestürmung des Lagers führt Mezentius die Schleuder, weil in solchem Fall auch die römischen Legionare zur Schleuder griffen[1]; sie werden dann, wie zum Angriff, so zur Abwehr auch Bogen und Pfeil benutzt haben, wie das Capys (IX 578) und Ascanius (IX 621), Ismarus (X 140) und andere Verteidiger (IX 665; X 131) tun.

Bei den Schutzwaffen haben wir dasselbe Verhältnis. Die vollständige Hoplitenrüstung, Helm mit Busch, Panzer, Beinschienen und Schild (so die Rüstung des Aeneas VIII 620, XII 430, des Turnus XI 487) entspricht der ionisch-homerischen so gut wie der römischen; im einzelnen lehnt sich Virgil, wo überhaupt ein Unterschied zu konstatieren ist, enger an das homerische Vorbild an und setzt nur gelegentlich national-italische Lichter auf. — Der Schild wird im Kampfe am linken Arm getragen: er fällt, wenn dieser abgeschlagen wird (X 545); als Aeneas, nachdem er seinen neuen Schild genugsam bewundert hat, sich zum Weitermarsch anschickt, hebt er ihn auf die Schulter, *attollit umero* (VIII 731), d. h. doch wohl, er trägt ihn an einem Riemen auf dem Rücken, wie der römische Legionar beim Marsch und wie Odysseus *K* 149 *ἀμφ' ὤμοισι σάκος θέτο.* Der Schild ist rund *(clipei orbem* X 545. 783; XII 925) und deckt den Mann bis zu den Weichen (X 588) oder bis mitten auf die Schenkel (XII 926); groß genug, daß sich der Träger hinter ihm ducken kann *(se collegit in arma poplite subsidens* XII 491), um die drohende Lanze über sich hinweg sausen zu lassen; so, als gewaltigen Rundschild, hat sich Virgil z. B. den des Idomeneus *N* 405 gedacht: *κρύφθη γὰρ ὑπ' ἀσπίδι πάντοσ' ἐίσῃ .. τῇ ὕπο πᾶς ἐάλη.* Virgil unterscheidet im allgemeinen zwischen *clipeus* und *scutum* nicht, und unter den *scuta* der Troer VIII 93 wird man sich die ‘argivischen’ Rundschilde denken müssen (heißen doch sogar die Reiter des Volcens IX 370 *scutati);* wenn aber die Gefährten des Pallas den Gefallenen auf einem *scutum* vom Kampfplatz tragen (X 506), so weist das auf einen Langschild (vgl. VIII 662 die *scuta longa* der Gallier), dem eigentlich dieser Name

1) Marquardt St. V. II 344.

gebührt, und man darf daran erinnern, daß nach der Tradition (Plut. Rom. 21) diese Waffe sabinischen Ursprungs ist. Einen hölzernen Schild aber kennt Virgil nicht; als Material wird gelegentlich Erz genannt (X 336; XII 541); die Schilde des Aeneas (VIII 448: Erz, Gold und Eisen) und des Turnus (XII 925) bestehen aus sieben Schichten Metall, wie des homerischen Aias Schild ἑπταβόειος ist (*H* 220) und der Wunderschild des Achill wenigstens fünf Metalllagen zählt. Homerische Imitation sind die *duo taurea terga* ῥινοὶ βοός des Riesen Bitias (IX 706) und die aus Leder und Metall zugleich bestehenden Schilde des Pallas und Mezentius: *clipeum, tot ferri terga, tot aeris, quem pellis totiens obeat circumdata tauri* X 482 (= ἐπέῃν ῥινὸς βοός *Τ* 276) und *per orbem aere cavom triplici, per linea terga tribusque intextum tauris opus* X 783: dabei ist die homerische Schilderung durch die Eisen- und die Leinenschicht noch gesteigert, und wenn das Eisen keiner besonderen Erklärung bedarf, so hat man für das Leinen vielleicht mit Recht daran erinnert, daß dies (nach Polybios' Beschreibung VI 23) bei den altrömischen *scuta* zur Verwendung kam.[1])

Über den Erzpanzer, *lorica* oder *thorax* (VII 633; X 337; XII 381), fand Virgil bei Homer keine näheren Angaben; er stellt sich darunter den Ketten- oder Schuppenpanzer (XI 488) seiner Zeit vor, der verstärkt wird durch Verdoppelung der Schuppenlage (*duplici squama lorica fidelis et auro* IX 707) oder Verdoppelung, ja Verdreifachung der Ringe: *bilicem loricam* XII 375, *loricam consertam hamis auroque trilicem* III 467. Ein solcher dreidrähtiger Kettenpanzer ist so schwer, daß ihn nur ein Held von außergewöhnlicher Kraft zu tragen vermag (V 263): also wird das märchenhafte Übertreibung sein.

Neben den Hopliten kennt aber Virgil auch Leichtbewaffnete, die nicht den homerischen Bogenschützen und Schleuderern (*N* 716), sondern den römischen *velites* entsprechen, d. h. keinen Panzer und statt des *clipeus* die leichte *parma* tragen, dabei aber das Schwert führen: so der Troer Helenor *ense levis nudo parmaque inglorius alba* IX 548 und der etruskische Königssohn Lausus, der, noch zu schwach für den Panzer, nur ein mit Goldfäden durchzogenes Wams und ebenfalls die *parma*, *levia arma minacis*

1) Lersch a. a. O. 69.

(X 817) trägt: eine solche *tunica squalens auro* wird sonst unter dem Panzer getragen (X 313) wie der homerische χιτών unter dem θώρηξ; davon, daß bei Homer auch Schwergerüstete vorkommen, die nur Chiton, nicht Panzer tragen, hat Virgil schwerlich etwas geahnt.

Häufiger als Homer schildert Virgil die eigenartige Ausrüstung einzelner, nicht nur der Anschaulichkeit wegen, sondern meist einer besonderen Färbung der Erzählung zu liebe. Daß der jugendliche Helenor (IX 545) nur *ense nudo parmaque alba* ausgerüstet ist, erfahren wir, damit wir den Verzweiflungsmut, der ihn treibt sich mitten in die Feinde und *qua tela videt densissima* zu stürzen, tiefer empfinden; wir schätzen auch Lausus' aufopfernde Tapferkeit höher, wenn wir wissen, wie schlecht er zum Kampf mit dem erzgepanzerten Gegner gerüstet ist (X 817). Auf der Mauer des Lagers steht des Siculers Arcens Sohn im reichgestickten Purpurgewande (IX 582): er fällt, und unmittelbar darauf ruft Numanus die Hohnworte von der Weichlichkeit der Troer: *vobis picta croco et fulgenti murice vestis.* Mit purpurnem Federbusch und Purpurgewand ragt Acron aus den Seinen hervor; seine Braut hatte ihn geschmückt, und ihre Liebe ist schuld an seinem Tode: von weit her erblickt den purpurnen Glanz Mezentius und stürzt sich mitten in die Feinde, um den Ausgezeichneten zu fällen (X 719). Haemonides, der Priester Apollos und Dianas, trägt auch in der Schlacht die Priesterbinde und das weißglänzende lange Priestergewand (X 537): wie er sonst die gottgeweihten Tiere, so opfert (*immolat*) jetzt Aeneas ihn, aber erst nachdem er, priesterlicher Würde vergessend, übers Blachfeld geflohen und dabei hingestürzt ist. Den riesigen Herminius, der im Vertrauen auf seine Unwiderstehlichkeit das blonde Haupt und den Oberkörper ungeschützt trägt, trifft zur Strafe für seinen Übermut die Lanze in die nackte Schulter (XI 644). In Jägerausrüstung, wie zum Hohn, als gelte es wilde Tiere zu erlegen, kämpft Ornytus: er büßt mit dem Tode, daß er Camillas Zorn erregt hat (XI 677); aber für Camilla selbst wird die farbenprächtige und goldstrotzende Rüstung des Chloreus, die ihre Begierde erweckt, zum Verderben (XI 768). Virgil hat für ein Publikum geschrieben, das zwischen den Zeilen zu lesen verstand: nirgends legt er plump den Finger auf diese feinen Beziehungen.

4.

Für die Verwundungen bot Homer überreiches Material, das die Möglichkeiten annähernd erschöpfte; Virgil trachtet natürlich nicht danach, originell zu sein, aber verleugnet doch auch hier nicht seine Selbständigkeit. Für die erste Verwundung in der Schlacht, die er beschreibt, hat er sich etwas Eigenes ausgedacht[1]: Privernus, leicht gestreift, wirft in unsinniger Angst den Schild weg und greift nach der Wunde: da heftet ihm ein Pfeil die Hand an die linke Seite und dringt todbringend ein (IX 576). Öfters (IX 762, X 700) werden die Kniekehlen durchgeschlagen, was bei Homer, wohl zufällig, nicht vorkommt: wir wissen aber, daß das *poplites succidere* ein besonders gefürchteter Hieb des römischen Legionars war. — Viel wichtiger als diese Abweichungen in Einzelheiten ist der allgemeine Charakter der Schilderung. Zunächst fällt beim Vergleich in die Augen, daß Virgil es möglichst vermieden hat, komplizierte Verwundungen vorzuführen, und sich gern auf das Einfachste, Nächstliegende beschränkt. Das kann nur ein Beispiel klar machen: vergleichen wir die Verletzungen des Kopfs, der ja neben der Brust das Hauptziel der Kämpfenden ist. Bei Virgil wird Helm und Schädel zerhauen, daß das warme Hirn aufs Gesicht spritzt (XI 696); Stirn und Kinnbacken mit einem Schwertstreich oder Beilhieb gespalten (IX 750; XII 307); ein Wurfspeer durch den Helm in die Schläfe getrieben (XII 537) oder die Schläfe vom Schleuderblei getroffen (IX 588); der ganze Kopf an den Schläfen vom Pfeil (IX 633) oder Wurfspeer (IX 418) durchbohrt; ein Felsblock trifft mitten ins Gesicht (X 698) oder zerschmettert von vorn den Kopf, daß die Knochensplitter mit Hirn und Blut umherfliegen (X 415); Speer (X 323) oder Schwert (IX 442) fährt in den zum Schreien geöffneten Mund.

---

1) So hat Virgil, während er im allgemeinen seine Gleichnisse dem griechischen Epos entlehnt, das erste Gleichnis der Aeneis (I 148), das auch besonders kunstvoll ausgeführt wird, römischem Vorstellungskreis entnommen; indem er das erregte und beruhigte Meer mit einer erregten und beruhigten Volksmasse vergleicht, kehrt er einen in Rom populären Vergleich um: Cic. pro Cluentio 130 *intellegi potuit id quod saepe dictum est: ut mare, quod sua natura tranquillum sit, ventorum vi agitari atque turbari, sic populum Romanum sua sponte esse placatum, hominum seditiosorum vocibus et violentissimis tempestatibus concitari.*

Man sieht, wie Variation erstrebt, aber die Anführung von Einzelheiten möglichst vermieden wird. Auch in der Ilias findet sich das alles ganz ähnlich; aber außerdem noch Verletzungen mit dem Schwert an der Stirn über der Nase (*N* 616) oder mit einem Stein an den Augenbrauen (*Π* 734), daß der Knochen zerbricht und die Augen herausfallen, oder der Speer dringt in die Nase am Auge, durch die Zähne, schneidet die Zunge ab und fährt unterm Kinn heraus (*E* 290), oder in den Mund und schlägt die Zähne heraus, daß Blut in die Augen dringt und aus Mund und Nase schießt (*Π* 346), oder unter den Augenbrauen, daß der Augapfel herausfällt, und durchs Genick hinaus (*Ξ* 493), oder umgekehrt ins Genick und durch die Zähne, so daß die Zunge zerschnitten wird (*E* 73); ferner am Ohr (*Λ* 509), ins Ohr (*Υ* 473), überm Ohr (*O* 433), unterm Ohr (*N* 177), unter Kinnbacken und Ohr (*N* 677 u. ö.). Bei jenen komplizierten Verletzungen, mit denen in gewissen Partien der Ilias (namentlich *E N Ξ*, teilweis auch *Π*) geradezu ein Sport getrieben wird, hat Virgil zweifellos an der reichlichen Detailausmalung Anstoß genommen, weil das zu nah ans Technisch-Medizinische streift und der Erhabenheit des epischen Stils nicht entspricht. Dagegen hat er mehrfach der Verwundung ein Interesse zu geben versucht, das weniger technischer als ethischer Natur ist, so wenn ein Wurfspeer dem Pharus in den Mund fliegt, den er eben zu eitlem Prahlen aufreißt (X 322, vgl. IX 442; X 348); oder wenn dem Alcanor die Lanze den rechten Arm durchbohrt, mit dem er eben im Begriff war den fallenden Bruder zu stützen (X 338), oder wenn Hisbo sich wutschnaubend über den Tod seines Genossen auf Pallas stürzt und dieser ihm nun das Schwert *tumido in pulmone recondit* (X 387). Der Tapfere verschmäht es, den fliehenden Gegner von hinten zu töten, und begegnet ihm Brust an Brust, *haud furto melior, sed fortibus armis* (X 735), und so überholt Camilla das Pferd des fliehenden Ligurers, fällt ihm in die Zügel und tötet den Gegner von vorn (XI 720). So erhalten denn auch die Edlen selbst, Turnus und Pallas, Euryalus, Lausus und Camilla den Tod in die Brust; der grausame Mezentius verdient es erst an den Weichen verwundet und dann in die Gurgel gestochen zu werden. Wo aber der verräterische Pfeil (XII 318) den Aeneas trifft, wird verschwiegen, wie auch kein Lied des Schützen Namen nennt; *mortalin decuit violari vulnere divom?*

(XII 797). Um die Verwundung des Hopliten trotz der Rüstung möglich zu machen, berichtet Virgil, wie Homer, öfters, daß der kräftige Lanzenstoß Schild und Panzer durchdrang (X 336. 485), oder, wieder wie Homer, daß durch eine unvorsichtige Bewegung Brust oder Seite vom Schild nicht gedeckt ist (X 425; XII 374, vgl. XI 667; X 314), oder daß die feindliche Waffe zwischen Helm und Panzer eindringt (XI 691; XII 381); man wundert sich nicht, daß er dergleichen, ebenso wenig pedantisch wie Homer, nicht in jedem Fall angegeben und gelegentlich wohl des Schildes, nicht aber des Panzers gedacht hat; wenn jedoch bei Turnus' erster Verwundung (XII 924) gesagt ist, wie beides am Schenkel durchbohrt wurde, nachher aber Aeneas ihm das Schwert ohne weiteres in die Brust stößt (950), so denkt man daran, wie sorgfältig in gleich wichtigem Falle, bei Hektors Tod, der homerische Dichter seinen Achill eine ungeschützte Stelle suchen läßt: der trifft zwischen Helm und Panzer, da wo das Schlüsselbein an den Hals stößt, in den Schlund, aber die Luftröhre bleibt unverletzt, damit, wie der Dichter naiv hinzufügt, der Sterbende noch mit dem Sieger reden könne. Solche Genauigkeit in solchem Augenblick hätte für Virgils Empfinden das Pathos des Ereignisses vernichtet: darum in möglichst einfacher Größe *ferrum adverso sub pectore condit.*

Wenn hier die tödliche Verwundung möglichst kurz angegeben wird, so bleibt sie in anderen Fällen ganz unerwähnt. Von den beiden Troern, die beim Einsturz des Mauerturms zunächst mit dem Leben davon kommen (IX 545), stürzt sich Helenor mitten in die Feinde, Lycus wird beim Versuch, die Mauer mit Hilfe der Freunde drin zu ersteigen, von Turnus herabgerissen mit samt der Mauerbekrönung; daß beide umkommen, versteht sich von selbst, und war dem Dichter gleichgültig: ihm lag an den beiden Situationen und ihrem Kontrast. Ganz ähnlich, wenn Tarchon den Venulus vom Pferd reißt, vor sich auf das seine legt, ihm die Lanzenspitze abbricht und damit eine ungeschützte Stelle zu treffen sucht, während jener die feindliche Rechte abwehrt (XI 741): der Ausgang des Kampfs kann hier sogar zweifelhaft sein, aber er interessiert den Dichter nicht mehr, den nur die eigenartige Situation zur Schilderung verlockte. Der homerische Schilderer wäre in all diesen Fällen der sachlichere; sein Hörer will darüber beruhigt sein, daß der Feind auch wirklich den

Tod findet, worauf es doch beim Kampf in Wahrheit allein ankommt.[1])

Daß der Sieger dem getöteten Gegner die Waffen abnimmt und diese *spolia* sein größter Ruhmestitel sind, diese Vorstellung herrscht bei Virgil wie bei Homer — traf doch auch hierin die nationalrömische Sitte mit der heroischen überein, und römisch sind die dem feindlichen Feldherrn abgenommenen *spolia opima* (X 449) —; Arruns, der nach dem tödlichen Schuß auf Camilla flieht, verzichtet mit den Spolien zugleich auf den Ruhm der Tat (XI 790), und in vollem Waffenschmuck wird der Leichnam von Diana entführt (XI 594); dagegen spoliiert Euryalus den Rhamnes (IX 359), die Rutuler den Euryalus und Nisus (450), und so in den folgenden Kämpfen noch häufig. Aber auch hier spricht das neue sittliche Empfinden entscheidend mit: sich selbst mit den erbeuteten Waffen zu schmücken, ist bestenfalls kindlicher Übermut, wie bei Euryalus, dem aber eben dieser Übermut den Tod bringt, oder weibliche Eitelkeit, wie bei Camilla (XI 779); beim Manne ist es frevelhafte Selbstüberhebung (X 501), der die gerechte Nemesis folgt: das Wehrgehenk des Pallas entscheidet Turnus' Untergang. Dagegen Aeneas, der Fromme und Demütige, weiht die Spolien des Haemonides (X 542) dem Mars[2]), richtet dem Mars aus den Waffen des Mezentius ein Tropaeum auf (XI 5); die Seelengröße des Lausus ehrt er, indem er dem Toten die Waffen läßt (X 827). Dem Vater Thybris gelobt Pallas die Spolien des Halaesus an einer heiligen Eiche aufzuhängen (X 423). Vielleicht hat auch Camilla die Goldwaffen des Chloreus im Tempel weihen wollen (XI 778). Mezentius, zu stolz sich selbst mit den Spolien zu schmücken, und der Götter Verächter, gibt die Waffen des getöteten Pallas dem Lausus (X 700), und Lausus soll die Waffen des Aeneas tragen als ein Tropaeum, das der Frevler dem Gott, zu dem er betet, seiner eigenen Rechten, errichtet (X 773). Jedenfalls sind es die Spolien nicht wert, um ihretwillen wichtigere Aufgaben zu versäumen: nirgends wird, wie

1) So schildert Virgil auch II 526 fg., wie Neoptolemus den Polites mit geschwungener Lanze verfolgt und packt, dann wie dieser zu Tod getroffen zusammenbricht: den Todesstoß selbst übergeht er.

2) So III 286 den Schild des Abas dem Apoll.

bei Homer so häufig, um sie gekämpft, auch ziemt es den großen Helden nicht, selbst den Leichnam zu entkleiden und die Spolien fortzutragen: Aeneas überläßt das dem Serestus (X 541), Messapus seinen Soldaten (XII 297). Das wichtigste Beutestück aber, anders als bei Homer, ist die um die Schulter geschlungene, reich mit *phalerae* und *bullae* verzierte Schärpe oder Schwertgurt, *balteus:* nur er wird bei den beiden wichtigsten Spoliierungen, der des Rhamnes und der des Pallas, erwähnt.[1]) Auch in dieser Bevorzugung des Schmuckstücks vor den eigentlichen Waffen — denn des Schwertes wird in jenen Fällen gar nicht gedacht — spricht sich wohl moderne Gesinnung aus.

5.

Die homerischen Helden unterscheiden sich im Kampf nicht wesentlich durch charakteristische Besonderheiten voneinander. Wohl ist der eine stärker oder geschickter oder schneller oder tapferer: das sind alles Eigenschaften, die für die Entscheidung des Kampfes den Ausschlag geben; selten aber ist daran gedacht, neben dem Krieger auch den Menschen als Individuum zu zeigen. Gerade hierauf hat Virgil aber großes Gewicht gelegt: auch in der Schlacht ist es das rein Menschliche, was ihn am nächsten angeht. Vieles Hierhergehörige ist bereits zur Sprache gekommen: ich fasse hier das Wesentliche zusammen. Aeneas ist das Ideal des römischen Mannes und Kriegers: voll Anerkennung, wo er seelische Größe beim Feinde trifft (X 825), Regungen der *clementia* auch dem erbittertsten Hasser gegenüber zugänglich (XII 940), ein Bild der römischen *virtus* (wie er selbst nach Römerart sich berühmt, XII 435), der *moderatio* (s. o. 205), der *fides* (XII 311) und *iustitia* (XI 126), der *pietas* gegenüber den Göttern wie gegenüber dem ihm vom Vater anvertrauten Pallas, dem Gastfreund (X 516) und Bundesgenossen: erst als es ihn zu rächen gilt, wird er in seinem Schmerze hart, ja höhnisch gegen die Besiegten[2]), der Gedanke an ihn ertötet die keimende Mildherzig-

1) X 496 *immania pondera baltei,* worauf in Gold getrieben die Tat der Danaiden dargestellt ist: Vorbild der Telamon des Herakles λ 609. Er wird auch *cingulum* genannt (IX 360; XII 942), ist aber mit dem um die Hüfte geschlungenen eigentlichen *cingulum militiae* nicht zu verwechseln, s. IX 364; XII 941.

2) X 531. 557. 592. 599. 897. Es ist wohlerwogene Absicht, daß vor dem Tod des Pallas, in den Schlachtszenen 310—344, sich nichts von der-

keit und in wütendem Schmerz tötet er den flehenden Turnus: hier wäre Mitleid pflichtwidrige Schwäche gewesen.

Turnus steht ihm gegenüber als ebenbürtiger Gegner an Kraft und Mut; aber es ist bei Aenas die *vis temperata*, hier die *vis consili expers;* ihr bleibt der göttliche Beistand nicht treu, obwohl auch Turnus ein frommer Verehrer der Götter ist (IX 24; XII 778). Vor allem kämpft er nicht wie Aeneas für sein Volk und dessen Zukunft, sondern, wie ihm mit Recht vorgeworfen wird (XI 359. 371), für seine eigenen Ansprüche, und um ihrer willen ein Krieg zu entfachen ist frevelhaft.[1]) Die Furie hat ihn hineingetrieben; von ihr besessen hat er die Geistesklarheit und Selbstbeherrschung verloren, ohne welche Kühnheit zur Raserei wird: zum Heil der Troer, wie sich vor allem da zeigt, wo der im Lager Eingeschlossene vor wahnsinniger Mordlust nicht daran denkt, den Seinen das Tor zu öffnen (IX 760). Lebhaftes Ehrgefühl (X 681; XII 645. 679) beseelt ihn, aber auch dies äußert sich in krankhafter Übertriebenheit. Gegen die schlichten Worte, die das Selbstbewußtsein des Aeneas spricht, sticht grell ab des Turnus lautes Prahlen mit seiner Kraft und Heldenschaft (IX 148; XI 393. 441; XII 360). Auch er bezeugt Achtung vor dem Heldenmut des getöteten Geguers (X 493); aber die *moderatio* besitzt er doch nicht, auf den Schmuck der Spolien zu verzichten, und der Siegesübermut wird zur Roheit, wenn er den Getöteten die Köpfe abschlägt und mit den bluttriefenden seinen Streitwagen schmückt (XII 512). Er besinnt sich nicht auf Aeneas loszugehen (X 645) und erklärt sich, sobald es verlangt wird, zum Zweikampf mit ihm bereit (XI 434), und als er dann beim Wort genommen wird, hält er es aufrecht, trotz Latinus' und Amatas flehentlichen Bitten; aber nicht mit ruhiger Entschlossenheit, sondern in wildem Ungestüm (*violentia* XII 9. 45, *furiae* 101)

---

artigem findet. Daß Aeneas (X 517; XI 81) acht Feinde zum Totenopfer für Pallas lebendig fängt, hat man als homerische Imitation getadelt, bei der der *pius* aus seiner Rolle falle: Virgil kannte das als altrömische Sitte (Varro b. Serv. III 67). Auch denke man daran, daß noch zu Virgils Zeit die im Triumphzug aufgeführten Gefangenen regelmäßig getötet wurden.

1) *sed ea animi elatio, quae cernitur in periculis et laboribus, si iustitia vacat pugnatque non pro salute communi sed pro suis commodis, in vitio est; non modo enim id virtutis non est sed est potius immanitatis omnem humanitatem repellentis* Cic. de off. I 19, 62.

bereitet er sich zum Kampfe vor, und es ist ein fein beobachteter Zug, daß gerade nach dieser fieberhaften Erregung ihm im Angesicht der Entscheidung der Mut entsinkt (220). Kaum ist die Gefahr vorüber, so entbrennt er wieder in Kampflust (325), aber dem Aeneas läßt er sich doch halb mit Wissen und Willen durch die göttliche Schwester entziehen, bis langsam das alte Ehrgefühl wieder angesichts der leidenden Seinen erwacht, und, durch Saces angestachelt, ihn endlich zwingt sich Aeneas zu stellen: aber jetzt in doppelt heißer Erregung (*amens* 622. 742, *amens formidine* 776, *mixto insania luctu et furiis agitatus amor* 667, *hunc sine me furere ante furorem* 680) — sein Ausgang ist besiegelt. Als der Feind schon die Todeslanze schwingt, rafft Turnus noch einen gewaltigen Felsblock, einen uralten Grenzstein vom Boden, ihn auf den Gegner zu schleudern — nicht umsonst bringt Virgil gerade hier den homerischen Kontrast zu den *οἷοι νῦν βροτοί εἰσιν*, noch dazu verstärkt —: aber die Last ist zu schwer, im Laufe wanken ihm die Kniee und das Blut gerinnt in den Adern — der Wurf gelangt nicht ans Ziel. Ein ergreifendes Symbol von Turnus' Schicksal, der sich einer Aufgabe vermaß, für die selbst seine Riesenkraft nicht ausreichte. Und wie er dem Entscheidungskampf nicht ruhig entgegenging, so vermag er auch dem Tod nicht gefaßt ins Auge zu sehen: er erniedrigt sich nicht soweit, um sein Leben zu betteln (*nec deprecor* 931), aber aus seinen letzten Worten spricht doch der heiße Wunsch zu leben, und um diesen Preis selbst auf Lavinia zu verzichten (937): wer das vermag, will der Dichter sagen, ist ihrer und der Krone niemals würdig gewesen.[1])

In scharfen Kontrast zu Turnus ist Mezentius gestellt. Als *contemptor divom* (VII 648) gab ihn die Überlieferung: er sollte von den Rutulern die Erstlinge der Früchte, die sonst den Göttern geweiht wurden, für sich verlangt haben; worauf die Latiner zu Juppiter beteten, ihnen den Sieg zu verleihen, wenn er wolle,

---

1) 'Am auffallendsten ist die genaue Nachahmung Homers im Zweikampf zwischen Aeneas und Turnus . . der dem zwischen Achill und Hektor fast wörtlich . . nachgebildet ist . . Endlich bittet Turnus 932 fg. fast mit denselben Worten wie Hektor *X* 337 fg. um ein anständiges Begräbnis' F. Cauer a. a. O. 181. Also keine Ahnung davon, daß Virgil, der natürlich bei seinen Lesern die Kenntnis von Hektors letzten Worten voraussetzt, gerade durch diese Erinnerung den Kontrast aufs schärfste herausarbeitet.

daß die Gaben wie bisher ihm, nicht dem Mezentius zufielen.[1]) Weiter war überliefert, daß Mezentius' Sohn Lausus in der Schlacht gefallen sei, und daß dies den König wesentlich mit zum Frieden bestimmt habe. Virgil kann das überlieferte Beispiel für die Gottlosigkeit des Etruskerkönigs zwar nicht brauchen — denn zu einem derartigen Ansinnen fand sich nach seinem Plan keine Gelegenheit —, er bildet das Motiv aber geschickt um: wenn dort Mezentius für sich göttliche Ehren verlangte, so will er hier seiner Rechten, die er als einzigen Gott verehrt, das Tropaeum errichten, das der fromme Aeneas den Göttern weiht (s. o. 205); auch sonst zeigen ihn frevelhafte Reden als *contemptor divom.*[2]) Aus dem Bericht über Lausus aber bildete sich bei Virgil die Vorstellung von einem besonders innigen Verhältnis zwischen Vater und Sohn, und es lag nun nahe, die Liebe zum Sohn zur einzig verwundbaren Stelle in einem sonst felsenharten Gemüt zu machen, andererseits diese Liebe erwidern zu lassen und den Tod, den Lausus im Kampf gefunden hatte, zum freiwilligen, für den Vater übernommenen zu gestalten: um das Mitleid mit dem sich Opfernden zu erhöhen wird er zu einer lichten Idealgestalt gemacht und so in starken Kontrast zu dem Vater gesetzt (VII 654). Weiter aber mußte Virgil, dem daran lag die Etrusker als Aeneas' Bundesgenossen einzuführen (s. o. 175), Mezentius von ihnen trennen: das geschieht durch die Fiktion, daß er, der grausame Tyrann, wegen vieler Gewalttaten von seinem Volk vertrieben worden sei: Virgil überträgt auf ihn, was Aristoteles und nach ihm Cicero von der Grausamkeit tyrrhenischer Seeräuber erzählt hatte (VIII 485). Diesen Gegensatz zu seinem eigenen Volke nutzt Virgil

1) Cato bei Macrob. sat. III 5, 10 fr. 12 P. Etwas anders Dionys I 65.

2) So sicher noch 880 *nec mortem horremus nec divom parcimus ulli.* Zweifelhaft bleibt 743 *nunc morere, ast de me divom pater atque hominum rex viderit.* Wie Servius richtig bemerkt, wird schon dadurch, daß Mezentius die Worte *subridens* spricht, die Auffassung ausgeschlossen, als lasse Virgil hier unbedachterweise den *contemptor deum* in fromme Ergebenheit verfallen; aber die von Servius überlieferte Deutung '*viderit utrum Mezentio possit nocere ille quem vos deorum et hominum creditis esse rectorem*' ist doch vielleicht zu künstlich. Jedenfalls liegt in dem *viderit,* wenn ich recht empfinde, hier wie sonst häufig etwas Wegwerfendes, was denn auch das Ethos von *divom pater atque hominum rex* bestimmen würde: 'mag er mich doch töten, was kümmerts mich'.

weiter aus, indem er ihn als drittes Motiv in Mezentius' Kämpfen verwendet: sie beginnen damit, daß der Tyrann vom wütenden Haß der Seinen allseitig bedrängt wird (X 691 fg.) — so gewinnt das homerische Bild vom Eber, den die Jäger ringsum bestürmen, neues Leben —; sie gipfeln in dem Schmerzausbruch des Mezentius, der in Lausus' Tod die Strafe für sein Tun erkennt und dies hier zuerst bereut, weil es dem Sohn Schande und Verderben gebracht hat (851); sie schließen mit der Bitte des Überwundenen, seinen Leichnam vorm Zorn der Seinen zu schützen: wieder ein echt virgilischer Kontrast zu Hektors Bitten, der seinen Leichnam den Seinen auszuliefern flehte. Man mag sich wundern, daß Virgil darauf verzichtet hat die Grausamkeit des Mezentius durch ein besonders unmenschliches Gebahren in der Schlacht zu illustrieren — das wäre ihm ein leichtes gewesen, aber derartige Effekte widerstrebten seiner Kunstauffassung, die das μιαρόν durchaus verwarf; es ist etwas andres, ob der Dichter dergleichen, wie von Euander oder von Achaemenides, erzählen läßt oder es selbst berichtet, also dem Leser unmittelbar vor Augen stellt. Immerhin ist es nicht Zufall, daß gerade Mezentius auf den gefällten Gegner, der noch lebt, den Fuß setzt und sich auf die Lanze stützt, die den Sterbenden durchbohrt; es ist sachlich gewiß weniger gerechtfertigt, daß er mitten in der Schlacht die Seinen den Paean anstimmen heißt, mit dem die Achäer nach Hektors Tod ins Lager heimziehen, aber der Triumphgesang, der ins Ohr des Sterbenden dringt, ist eine starke pathetische Erfindung (X 736). Und es ist gleicherweise beabsichtigter Kontrast, daß Aeneas dem Lausus sogar die Waffen läßt, während Mezentius droht, mit den blutigen Spolien auch das abgeschlagene Haupt des Aeneas auf seinem Rosse aus der Schlacht tragen zu wollen (862). Andererseits hat Virgil mit Bedacht zu der, man möchte sagen nervösen Tapferkeit des jugendlichen Turnus die unerschütterliche eiserne Ruhe dieses grauhaarigen, langbärtigen Riesen in Kontrast gesetzt, der wie ein Fels im Meer den Anprall der ringsher Anstürmenden aushält (693), der auch den Aeneas unerschrocken erwartet *et mole sua stat* (771), den nur der Tod des geliebten Sohnes aus dem Gleichgewicht zu bringen vermag; wenn Turnus in der Todesstunde für sein Leben bangt und es gern mit dem Eingeständnis der Niederlage erkaufen will, so heißt Mezentius selbst den Feind den letzten Streich führen: als Besiegter mag er nicht leben;

selbst sein Schlachtroß würde es verschmähen den Teucrern zu dienen (865).

Camilla, die schlachtenfrohe Jungfrau, schnellfüßig, unermüdlich, entschlossen, mit leicht entzündetem Stolz (XI 686. 709) und der List gegenüber ohne Arg, noch im Tode unerschrocken und ihrer Pflicht eingedenk (825): sie prägt sich der Phantasie wohl am leichtesten von allen virgilischen Gestalten ein.[1]) Ihre Unwiderstehlichkeit wird am besten dadurch gezeichnet, daß ihre Feinde ihr im offenen Kampfe nicht gegenüber zu treten wagen: der eine sucht ihr durch List zu entrinnen, der andere tötet sie aus dem Hinterhalt und wagt nicht einmal der Getroffenen zu nahen. Aber bei all ihrem Heldenmut bleibt sie doch ein Weib, und weibliche Schwäche bereitet ihr den Tod[2]): über der Begier nach der funkelnden Rüstung des Chloreus vergißt sie alles ringsum und fällt so dem sie Umlauernden zur Beute, der lange vergebens versucht hatte ihr eine Blöße abzugewinnen: so ganz eingenommen ist sie von dem blendenden Ziel, daß sie allein nicht sieht und hört, wie die tödliche Lanze heranfliegt; die treuen Volsker sehen das Unheil kommen und vermögen ihm nicht zu wehren, erst die Sinkende wird von den Gefährtinnen aufgefangen.

Neben dem idealen Manne Aeneas steht der ideale Jüngling Pallas. Wir sehen seine Taten, sehen, wie er durch Wort und Beispiel die wankenden Scharen der Seinen zum Stehen bringt, er-

1) Die Jugendgeschichte der Camilla ist, wie sich aus Servius zu I 317 ergibt, zum Teil der Harpalykefabel nachgebildet (s. Crusius in Roschers Lex. I 1835; Knaack Rhein. Mus. XLIX 526, der aber in der Angleichung zu weit geht), anderes mag auf lokal-volskische Legende zurückgehen (s. jetzt Ritter, de Varrone Vergilii . . auctore, Diss. Philol. Hal. XIV, 1901, 391 fg.). Die Verschmelzung der so gewonnenen Figur mit der einer Penthesilea ist aber Virgil nicht völlig gelungen: Purpurgewand, goldene Haarspange und goldener Bogen ziemen der Amazonenkönigin, nicht der Jägerjungfrau, die in der Wildnis aufgewachsen (570) und geblieben ist (843). Penthesilea herrscht über ein Volk von Weibern: aber wie kommt Camilla, die doch nur durch das einsame Waldleben des verbannten Vaters zu dem wurde was sie ist, zu einer Schar kämpfender Begleiterinnen (655. 805. 820)? und wie kommt es, daß die Tochter des von seinen Untertanen verfolgten Volskerkönigs Metabus, der fortan die Städte mied (567), nun doch wieder die Führerin ihres Volks ist? — Über den Anlaß zu diesem Zwiespalt s. unten Teil II im Abschnitt 'Rede'.

2) *caeca sequebatur totumque incauta per agmen femineo praedae et spoliorum ardebat amore* 781.

kennen in den Worten, die er spricht, sein Ehrgefühl (X 371) und seinen frommen Sinn (421. 460), der auf die Hilfe der Himmlischen vertraut, bewundern und beklagen zugleich den jugendlich kecken Mut, mit dem er, obwohl geringerer Kraft sich bewußt (459, vgl. XI 153. 174), doch der Herausforderung des übermächtigen Turnus nicht ausweicht. Für ihn ist nicht das Leben der Güter höchstes, sondern nächst dem Siege ein ruhmvoller Tod (450): das spricht er selbst aus, damit tröstet Juppiter den trauernden Hercules (467), und an diesem Gedanken richtet sich der schmerzgebrochene Vater wieder auf (XI 166 ff.); besser ein solcher Tod als ein Leben in Schande: darin beruhigt sich des Aeneas Mitleid mit dem Vater (55). Pallas, vom Boden des künftigen Rom entsandt, ist das erste große Opfer, das auf italischem Boden für die heilige Sache Roms gebracht wird; er kämpfte ja nicht nur gegen die alten Feinde seiner Vaterstadt (VIII 474. 569), sondern auch für die große Zukunft (XI 168). Als *dolor atque decus magnum*, wie der Dichter in monumentaler Kürze sagt (X 507), kehrt der Entseelte zum Vater zurück; wie unendlich oft noch sollte Rom mit solch schmerzlichem Stolz auf seine gefallenen Söhne blicken. Ihnen gelten die Klagen, die um Pallas' Leichnam erschallen, ihnen die trauernde Pracht des Leichenzugs: wer das nicht empfindet, mag auch hier über die Rührseligkeit des Dichter witzeln.

In ganz anderer Art pathetisch ist die Erzählung von Nisus und Euryalus. Der Vergleich mit ihrem Vorbilde, der Dolonie, ist auch hier lehrreich. Die Anlehnung im ganzen wie in vielen Einzelheiten [1]) liegt ja auf der Hand; aber ebenso ersichtlich ist die Tendenz der Neugestaltung: dort breite und mühsame Exposition — der Dichter braucht 200 Verse um seine Fürsten zur

1) Man meint zu sehen, wie Virgil den Iliasgesang bei der Ausarbeitung seines Gedichts sich noch einmal durchlas: aus *K* 177 stammt das Löwenfell des Mnestheus 306, aus 255 das Schwert des Ascanius 303, aus 322 das Roß des Turnus 269, aus 268 (der Wolfshelm ein Gastgeschenk) die Nachricht 361 (das Wehrgehenk des Rhamnes ein Gastgeschenk), aus dem Gebet des Diomedes, der 285 seines Vaters Tydeus gedenkt, die Erwähnung des Hyrtacus in Nisus' Gebet 406; und meint man nicht auch in den Namen Rhamnes Remus Rhoetus den Namen Rhesus nachklingen zu hören? — Die Reminiszenzen wirken noch im folgenden: in der Ascaniusepisode stammt der Jungstier mit vergoldeten Hörnern, der dem Juppiter gelobt wird, aus dem Gelübde des Diomedes an Pallas, 294.

Beratung zusammenzubringen —, hier Konzentration auf die Hauptpersonen [1]): von ihnen geht die Erzählung aus und bleibt bei ihnen, mit wenigen Versen ist der Rat der Vornehmen geschildert (IX 224—230), zu dem sie Zutritt begehren. Dort eine ruhig in einem Zuge verlaufende epische Erzählung, hier lebhaftes Pathos, dramatische Bewegung, Eintritt der Peripetie auf der Höhe des Erfolgs, Steigerung bis zum Schluß, der Rache und dem Tod des Nisus. Vor allem aber dort die Tat zweier kühner und vorsichtiger Helden, bei der die Tat selbst und ihr Gelingen den Leser entzückt; hier in erster Linie seelische Vorgänge, die von den äußeren Geschehnissen nur begleitet werden. In der ehrgeizigen und tatendurstigen Seele des Nisus keimt der Plan des Unternehmens (186. 194); gleicher Gesinnung ist Euryalus (205 fg.), und seine Entschlossenheit überwindet die zarten Rücksichten des Freundes. Aber gerade der Ehrgeiz, die Triebfeder zu dem tapfern Unternehmen, führt sie auch ins Verderben: schon beim Auszug planen sie nicht nur ihren Auftrag auszuführen, sondern *cum spoliis ingenti caede peracta* wollen sie zurückkehren (242); so haben sie zwar einen Weg gewählt, der sie sicher durch die Feinde führen würde [2]), aber widerstehen der Versuchung nicht, ein Blutbad unter den schlafenden Feinden anzurichten. [3])

1) Nur bei Ascanius verweilt die Erzählung länger als nötig; das geschieht, um von ihm vor den *primitiae* der Tat (IX 590 ff.) die des Rates zu berichten: die Abwesenheit des Aeneas ist zu beidem mit Geschick benutzt. Der kindliche Charakter ist dabei gewahrt: s. o. 152.

2) Wie töricht sie damit handeln, hat erst Kroll gesehen, a. a. O. 145, 2: man erwartet vielmehr, 'daß sie den Tiber hinauf soweit schwimmen werden, bis sie ungefährdet ans Land gehen können'. Es ist zwar nicht eben jedermanns Sache, gewaffnet, mit Wurfspeeren in der Hand, einen Strom wie den Tiber hinaufzuschwimmen: aber da könnten die beiden gerade zeigen, daß sie rechte Kerle sind. Nur hätten sie die einfache Vorsicht brauchen müssen, zu tauchen, bis sie den feindlichen Wachtposten außer Sicht waren.

3) Der Dichter läßt sie das nicht 'gedankenlos', 'bloß dem Muster von Odysseus und Diomedes zu Liebe' tun (F. Cauer a. a. O. 180), sondern aus denselben Gründen wie jene. Diomedes muß sogar von Athena abgehalten werden, noch mehr zu töten und damit sich und den Freund zu gefährden: jeder antike Leser begriff ihn. Und es ist noch etwas anderes, ob unerfahrene Jünglinge oder erfahrene Krieger wie Diomedes unvorsichtig sind. Für Nisus' Ehrgeiz ist es zu wenig, nur eine Botschaft ausgerichtet zu haben: darauf hat der Dichter mit sorgfältiger Ökonomie vorbereitet

Die kecke Tat gelingt: Nisus ist verständig genug um die kindliche Unbesonnenheit des Euryalus in Schranken zu halten (354), aber nicht verständig genug, ihm die Freude zu versagen, sich mit den Spolien der Erschlagenen zu schmücken. So entgeht er selbst zwar den feindlichen Reitern; Euryalus büßt seinen Übermut: der blinkende Helm verrät ihn, die geraubten Waffen beschweren seinen Lauf, er fällt dem Feind in die Hände. Als ihn Nisus vermißt und dann inmitten der volskischen Reiter wiedersieht, vergißt er alles über dem Wunsch den Freund zu retten; seine Absicht, ihm durch die Verwirrung, die seine Wurfspeere unter den Feinden anrichten sollen, Gelegenheit zur Flucht zu geben, mißlingt; als er das Leben des Freundes bedroht sieht, verläßt ihn die Besinnung: *amens* stürzt er vor [1]), ihn sollen sie töten, den Freund verschonen. Umsonst: er kann den Getöteten

---

(186), auch dafür gesorgt, daß Nisus gegenüber Euryalus als der Besonnene erscheint (322. 354). Wenn Virgil das Blutbad noch außerdem damit hätte motivieren wollen, daß die beiden sich einen Weg bahnen müßten, so wäre das freilich ebenso überflüssig wie sachlich unrichtig: es ist aber weder aus *lato te limite ducam* 323 noch aus *via facta per hostis* 356 zu entnehmen. Wer mitten durch Feinde geht, muß sich den Weg mit dem Schwerte bahnen: sich hindurchschleichen, ohne eine Spur seines Wegs zu hinterlassen, hätte Nisus für unwürdig gehalten. Eine ἀβλεψία Virgils möchte ich gerade hier noch weniger als sonst annehmen, denn es ist auffällig, wie sorgfältig in dieser Episode alles motiviert wird, man könnte meinen in gewolltem Gegensatz zu den Flüchtigkeiten, von denen die Darstellung der Dolonie wimmelt. Die Freundschaft der beiden hat sich schon in V gezeigt (und man beachte den Kontrast!); eben daher kennen wir Nisus als schnellen Läufer, was er hier 386 bewährt; seine Leistungen im Speerwurf 411. 417 begreiflich bei seiner Jagdleidenschaft 178. 407; durch eben diese erklärt sich seine Ortskenntnis 245. Im Mondschein leuchtet der Helm des Euryalus und zielt Nisus, während ihn selbst das Dunkel des dichten Waldes verbirgt, der andererseits des Euryalus Flucht hinderte (384). Und wie kann ihn dabei Nisus wiederfinden? *audit equos* 394. In der Dolonie hat der Dichter große Not, einen plausiblen Grund für den Auszug der beiden zu erfinden, und zieht sich übel genug aus der Sache: Virgil hat auch hier nicht gedankenlos nachgeahmt. Daß während des Blutbads von den Thrakern des Rhesos keiner erwacht, kann verwundern: Virgil beugt dem vor durch die Fiktion des wüsten Zechgelags 316. 335. 350 (vgl. 165), und dies wieder ist vorbereitet durch Turnus' Worte 157 *laeti bene gestis corpora rebus procurate viri.*

1) Kroll a. a. O.: '*amens* nennt ihn Virgil mit Recht, aber daß er in seiner Lage gar nicht so handeln kann, ist ihm nicht aufgegangen'. Mir auch nicht, muß ich gestehen.

nur noch rächen und bricht dann, mit Wunden besät, auf seiner Leiche zusammen. — Nicht also die äußeren zufälligen Ereignisse, nicht Feindschaft der Götter, sondern ihre eigene Leidenschaft bereitet beiden den Tod: *sua cuique deus fit dira cupido* (185), wie Nisus selbst in unbewußter Vorahnung gesagt hatte. Sie haben gefehlt [1]), indem sie beide sich fortreißen ließen, ihre nächste Pflicht anderen Wünschen hintanzusetzen; aber ihr Fehler entsprang edlen Trieben, und sie büßten ihn mit dem Tod: wer will es dem Dichter verargen, wenn er nicht als grämlicher Moralist mit einem *ὡς ἀπόλοιτο καὶ ἄλλος* epilogisiert, sondern der Trauer und Bewunderung ihren Lauf läßt?

6.

Es erübrigt noch, die Komposition der vier großen Kampfschilderungen zu betrachten. Wir werden sehen, daß Virgil, wie in der Anlage der gesamten Kriegserzählung (oben S. 176), so auch in der Komposition der einzelnen Akte und Szenen vor allem das zu vermeiden suchte, was in so manchen analogen Schilderungen der Ilias ihn jedenfalls noch empfindlicher störte als uns heutzutage: die Unübersichtlichkeit und das willkürliche Hin und Her. Durchsichtigkeit des Aufbaus und Klarheit des Ziels war auch hier sein Hauptaugenmerk.

Zunächst, wo die Nennung einer großen Zahl von Namen unvermeidlich ist, vermag eine gewisse Gruppierung der leicht eintretenden Verwirrung des Lesers vorzubeugen. Virgil fand Ansätze dazu bereits in der Ilias [2]) und hat sie dann syste-

1) Es ist mir freilich zweifelhaft, ob Virgil und seine Hörer die Verfehlung des Nisus, die darin liegt, daß er nicht trotz Euryalus' Tod seinen Weg fortsetzte und sich seines Auftrags entledigte, als Pflichtverletzung so empfunden haben wie wir sie (wenn auch wohl erst nach reiflicher Überlegung) empfinden. Sich besinnungslos hinreißen zu lassen von der Leidenschaft ist dem Südländer gemäßer als uns, und selbst von uns denken bei einer ähnlich pathetischen Erfindung Schillers, dem Todesritt des Max Piccolomini, nur wenige an die viel stärkere Pflichtverletzung. Ein Nisus, der aus geschütztem Hinterhalt den Freund sterben sähe und, zu vernünftig um den aussichtslosen Kampf gegen die Überzahl aufzunehmen, pflichtgemäß fürbaß zöge — ein solcher Nisus hätte für kalt und lieblos gegolten. — Ein virgilisches Gemüt neuerer Zeit, Bern. de St. Pierre, urteilte über die Episode: *V. a renfermé dans une seule action les premiers devoirs de la vie sociale, que les moralistes n'ont mis qu'en maximes isolées* (Oeuvres 1826 t. X 180).

2) Auf die Gruppierung zu Paaren, die in der *Διομήδους ἀριστεία* vor-

matisch ausgebildet. In dem Kampf ums Lager in IX ist das am deutlichsten: zunächst das kontrastierende Schicksal zweier Troer 545—568; dann eine 'Metzelszene': beim ersten Paar bekommt jeder einen Vers, der Name steht am Anfang:

Ilioneus saxo atque ingenti fragmine montis
Lucetium portae subeuntem ignisque ferentem;

nun zwei Paare, nur die Sieger charakterisiert:

Emathiona Liger, Corynaeum sternit Asilas,
hic iaculo bonus, hic longe fallente sagitta;

nun wieder zwei Paare, ganz ohne Charakteristik, aber einer ist erst Sieger, dann Besiegter:

Ortygium Caeneus, victorem Caenea Turnus;

bei Turnus verweilt der Dichter; zunächst zwei Paare in einem Vers:

Turnus Ityn Cloniumque, Dioxippum Promolumque —

bis hier also in immer steigender Kürze [1]), nun aber wieder abschwellend, noch ein Paar, die Namen am Versanfang und Ende:

et Sagarim et summis stantem pro turribus Idan,

---

herrscht, hat Robert kürzlich hingewiesen, Studien z. Ilias 377: das geht, wie er richtig bemerkt, auf die Paarung von Wagenkämpfer und Wagenlenker zurück. In der Ἀγαμέμνονος ἀριστεία steht's ähnlich: Agamemnon tötet Λ 91 ff. drei Paare, darunter zwei Brüderpaare; ein viertes Paar, die Antenoriden Iphidamas und Koon treten ihm 221 ff. gegenüber. Das geht dann weiter: 310 ff. gesellt sich das Paar Diomedes-Odysseus zueinander: ihnen fallen drei Paare zum Opfer; Diomedes verwundet dann den Hektor, wird aber von dessen Bruder Paris selbst verwundet. 420 ff. tötet Odysseus vier, dann wiederholt sich bei ihm mit dem Brüderpaar Charops-Sokos der Fall des Agamemnon. Dazwischen tötet Hektor 300 ff. in drei Versen je drei, was wohl auch nicht Zufall ist. Die Dreizahl spielt in der Patroklie eine Rolle: Patroklos tötet Π 399 ff. erst drei einzelne, dann dreimal je drei; hierauf 684 ff. wieder dreimal je drei und unmittelbar vor seinem Tode 785 dreimal neun: die Absicht der Steigerung ist unverkennbar. In Ν Ξ (abgesehen vom Schlusse Ξ 508 ff.) findet sich dergleichen gar nicht.

1) Diesem Prinzip sind bei längeren Aufzählungen gewiß hellenistische Dichter mit Bewußtsein gefolgt. Ganz deutlich z. B. Tibull I 3, 37 ff. in der Schilderung des goldenen Zeitalters: zunächst zwei Distichen über die Schiffahrt, im ersten *pinus*, im zweiten *navita* Subjekt; dann je ein Distichon über Tierzucht — Subjekte *taurus* und *equus* —, Sicherung des Besitzes — Subjekte *domus* und *lapis* —, Ernährung — Honig und Milch; endlich zwei

und schließlich zwei ausführlichere Schilderungen, der Tod eines Angreifers (576—580) und eines Verteidigers (581—589). Es folgt die Ascaniusepisode (590—671); dann tritt das Paar Pandarus und Bitias auf: sie töten vier (684 f.), darauf zum Entgelt Turnus gleichfalls vier (696—702) und dazu den Bitias und Pandarus selbst (703—755); dann wütet er im Lager, tötet erst Phaleris und Gyges, Halys und Phegeus; dann vier in einem Vers (767) genannte; schließlich nochmals vier (768—777), bis endlich das Paar Mnestheus und Serestus die fliehenden Troer zum Stehen bringt. Man sieht, durch die ganze Schilderung, mit wenigen Ausnahmen, herrscht mehr oder weniger stark betont die Gruppierung zu zwei oder vier. Das eine Beispiel mag genügen; auch ist in den folgenden Büchern das Prinzip nicht so konsequent durchgeführt. Auf etwas verschiedene Weise, aber ebenfalls auffallend symmetrisch, ist der Abschnitt XII 500 ff. komponiert, die Taten, die Aeneas und Turnus an verschiedenen Stellen des Schlachtfeldes verrichten: Einleitungsverse 500—504, dann 505—508 Aeneas, 509—512 Turnus, 513—515 Aeneas, 516 bis 520 Turnus — also Schema a b a b, dann ein das Wüten der beiden malender Vergleich 521—528; dann Aeneas : Turnus 529—537, Turnus : Aeneas 538—541, also Schema a b b a; der ausführlich besprochene Fall eines Troers (542—547), dessen Überwinder nicht genannt wird, leitet zu einer kurzen allgemeinen Kampfschilderung (548—553) über, mit der die Partie abschließt.

Der Gang der Erzählung ist in den vier Büchern jedesmal ein anderer; aber wenn Einförmigkeit vermieden ist, so sind die befolgten Kunstgesetze doch die gleichen: das wird ein rascher Überblick lehren.

Die Bestürmung des Lagers in IX beginnt mit einer allgemeinen Schilderung (503—524), in der zunächst die großen Massen, Volsker, Troer, Rutuler als solche, dann andere Massen durch ihre Führer Mezentius und Messapus bezeichnet ohne weitere Detailschilderung auftreten. Die beiden letztgenannten leiten über zu Turnus, den die Anrufung der Musen (525—529) energisch in den Vordergrund rückt. Er beginnt mit der Zerstörung des

---

Distichen mit je vier Subjekten über Eintracht und Friede, Krieg und Seefahrt. Hier entspricht die immer stärkere Zusammendrängung der steigenden Erregung.

einen Hauptturms: von den beiden Troern, die beim Zusammensturz entkommen, fängt er den zweiten ab und reißt dabei einen Teil der Mauer ein (530—566). Das führt zur Verstärkung des Angriffs, dem es nicht an Abwehr fehlt — hier ist die oben besprochene Metzelszene eingelegt, die in Turnus' Taten gipfelt (—575) und ausläuft in zwei Einzelschilderungen, von denen die letzte, wie oben 201 gezeigt ist, die Ascaniusepisode vorbereitet (—658). Ascanius' Erfolg und die sichtliche Teilnahme der Götter beleben den Widerstand der Troer (—671), unter denen Pandarus und Bitias die kühnsten sind: sie öffnen das Tor, töten die Eindringenden, ja es kommt zu einem Ausfall der Troer (—690). Damit ist Aeneas' ausdrückliches Verbot (42) verletzt: und hier, auf dem Höhepunkt der troischen Erfolge, setzt denn auch energisch die Gegenwirkung mit Turnus' Angriff ein: die am weitesten vorgedrungenen, fallen unter seiner Hand, dann, schon am Tor, Bitias: die Troer fliehen, Turnus wird durch Pandarus' Unvorsichtigkeit eingeschlossen und tötet diesen (der Zweikampf ist durch Pandarus' Angriff und die beiden Reden hervorgehoben und als Gipfel von Turnus' Leistungen bezeichnet): bleicher Schrecken erfaßt die im Lager. Aber Turnus (s. o. S. 207) verpaßt in blinder Mordlust den günstigsten Augenblick, die Feinde insgesamt zu vernichten, und wenn er auch noch die Fliehenden oder Überraschten in Massen erschlägt, so kann er, der einzelne, doch nicht auf die Dauer standhalten: sobald die troischen Führer von der Lage Kenntnis erhalten und Mnestheus' Rede die Verstörten zur Besinnung bringt, dringen sie in geschlossener Schar auf ihn ein (788). Er muß, wenn auch langsam und nicht ohne erneute Angriffe, endlich weichen; Junos Beistand, der ihn in der größten Gefahr geschützt (745) und vorher gestärkt hatte, verläßt ihn; indem er in voller Rüstung in den Tiber springt und glücklich zu den Seinen heimkehrt, liefert er noch mit seinem Rückzug ein Heldenstück.

Also: die Darstellung führt allmählich zu Turnus, setzt bei diesem mit einer wichtigen Tat ein, verläßt ihn im folgenden zeitweise, aber nur um ungezwungen immer wieder zu ihm zurückzukehren und schließlich ganz bei ihm zu verweilen. Er ist der Mittelpunkt, und doch ist nicht er allein, sondern der Kampf als Ganzes geschildert. Ferner: soviel wie irgend möglich ist darauf gehalten, den Zusammenhang der Erzählung zu wahren; ein Haupt-

mittel dazu ist dies, daß bei hervorragenden Taten einzelner die Wirkung auf die Massen angegeben wird und aus dieser sich dann wieder Taten einzelner entwickeln. Ferner: die Darstellung verläuft nicht geradlinig, etwa so, daß Turnus vom Beginn bis zum Schluß Erfolg über Erfolg davon trüge, sondern nach den ersten Erfolgen setzt eine Gegenaktion ein, die erst überwunden werden muß, und der Abschluß wird durch eine neue Gegenaktion herbeigeführt. Endlich: die Erzählung verläuft nicht in gleichmäßiger Höhe oder mit regellosem Auf und Nieder, sondern mit planmäßigen Steigerungen, so zwar, daß, wo ein Höhepunkt erreicht ist, auch die Peripetie eintritt; da nach der Natur der Sache der größte Effekt nicht den Schluß bilden kann, wird wenigstens durch die eigentümliche Bildung des Schlusses einer gänzlichen Abflauung entgangen, ein letzter Aufschwung des Interesses erzielt. Wiederholung von Einzelmotiven oder Situationen ist durchweg vermieden. Eine echte Episode, als solche namentlich durch die Ausführlichkeit der Erzählung bezeichnet, ist der Schuß des Ascanius, aber gerechtfertigt durch die sachliche Bedeutung [1]) und durch feine Fäden nach oben wie unten mit der Haupthandlung verknüpft.

Diese Eigenschaften treten noch deutlicher hervor beim Vergleich mit dem entsprechenden Teile der Ilias, obwohl die Teichomachie *(M)* noch zu ihren einheitlich geschlossensten Abschnitten gehört. Da wird erst ausführlichst von der seltsamen Absicht des Hektor erzählt, mit dem Streitwagen über den Graben zu setzen (hinter dem sich die Mauer erhebt), bis ihm das der kluge Polydamas ausredet: die ganze Szene hat nur Bedeutung als Vorbereitung auf des Asios Tat, der trotzdem mit seinem Wagen

1) Nicht zwar für den Gang der Schlacht, aber für die Absicht des ganzen Gedichts: der Ahnherr der Julier als Rächer der Ehre seines Volks. Die Hohnrede des Numanus, in der zugleich ein Bild der altlatinischen Sitten gegeben wird (und zwar nach dem Vorbild der spartanischen Sitten, denn nach römischen Gelehrten [Cato? Serv. Aen. VIII 638, doch vgl. Jordan proll. XXVI] war infolge von Urverwandtschaft bei den Sabinern *πολλὰ τῶν νομίμων Λακωνικά, μάλιστα δὲ τὸ φιλοπόλεμόν τε καὶ λιτοδίαιτον καὶ τὸ παρὰ πάντα τὰ ἔργα τοῦ βίου σκληρόν* Dionys. II 49, vgl. die Erziehungsgrundsätze der alten Lucaner, *quibus et Spartani [liberos] instituere soliti erant,* bei Justin XXIII 1, 8), und die Situation der Troer erinnert an die von Livius gewiß nach ausführlicheren (poetischen?) Berichten erzählte Hohnrede des Etruskers unter den Wällen des römischen Lagers, II 45, 3.

zwar nicht über den Graben und gegen die Mauer, aber gegen ein offenes Tor vorgeht, wo er übrigens, zu Fuß kämpfend, offenbar nicht mehr und nicht weniger als so erreichen würde. Das Tor wird von den beiden Lapithen verteidigt, die Virgil übernommen und mit der Haupthandlung verbunden hat: bei Homer verlassen wir den Schauplatz ihrer Taten, ohne zu hören was aus Asios wird. Die übrigen Troer überschreiten den Graben, nachdem Polydamas' durch das Vogelzeichen erregte Bedenken von Hektor niedergeschlagen sind; der Angriff des Sarpedon auf die Mauer wird ausführlich geschildert und behauptet, ohne ihn wäre es den Troern nicht gelungen ins Lager zu dringen: wir erleben das aber nicht, sondern, nachdem Sarpedon einen Teil der Brustwehr eingerissen und vergebens versucht hat die Mauer zu ersteigen, zerschmettert Hektor an einer ganz anderen Stelle mit einem Felsblock ein Tor, was er ja gleich zu Anfang hätte tun können. — In den folgenden Büchern *N* bis *O* verzettelt sich die Darstellung weit mehr. Virgil war hier durch die Sache selbst zu konzentrierterer Erfindung genötigt: er kann nicht, wie Homer, die Feinde insgesamt eindringen lassen, denn die ganze Haltung der Troer beruht ja darauf, daß sie an Zahl viel zu gering sind um einen offenen Kampf wagen zu können; er will aber auch außerdem den Massenkampf, den er im folgenden noch wiederholt wird schildern müssen, hier nicht vorwegnehmen und nimmt so nur die Gelegenheit wahr, den Turnus in Aeneas' Abwesenheit von vornherein ins rechte Licht zu stellen: so ist er der einzige, der ins Lager gelangt und es unversehrt wieder verläßt.[1]) Dabei ist ein Angriff auf die Schiffe nicht möglich: Virgil hat diesen Teil der Epinausimachie abgetrennt und das Ereignis auf den Tag zuvor verlegt.[2])

---

1) Man wird dabei an ein Ereignis des hannibalischen Kriegs erinnert: *cum refugientem ad urbem Tauream Claudius sequeretur, patenti hostium portae invectum per alteram stupentibus miraculo hostibus intactum evasisse* berichtet Livius XXIII 46 nach 'einigen Annalen'.

2) IX 67 ff. Freilich war er damit in die üble Lage versetzt, den Versuch zur Verbrennung der Schiffe ohne vorherige Erstürmung des Lagers berichten zu müssen. Daß Turnus nun nicht wie Hektor an die Schiffe herankommt, ist für den aufmerksamen Leser klar: durch den Anschlag sollen ja gerade die Troer aus ihrer Verschanzung herausgelockt werden. Virgil muß sich also gedacht haben, daß die Rutuler, die sich ja (74) in Massen mit Fackeln versehen, diese von weit her und über die Mauer hin-

Die Komposition der Kampfszenen in X ist erheblich komplizierter. Hier sollten Pallas und Mezentius fallen, Turnus und vor allem Aeneas gebührend in den Vordergrund treten; ein Kampf zwischen diesen beiden selbst aber mußte vermieden werden, um dem entscheidenden Zweikampf nicht vorzugreifen. Virgil geht aus von der erneuten Bestürmung des Lagers und der bedrängten Lage seiner wenigen (121) Verteidiger; dann schildert er die Fahrt des Aeneas und der etruskischen Schiffe, deren Katalog eingeschaltet wird; Cymodocea unterrichtet den Aeneas von der Lage der Seinen, und wir erfahren zugleich, daß die arkadische Reiterei und ein Teil der Etrusker zu Lande gegangen sind und eine bestimmte Position bereits eingenommen haben.[1]) — Auf die Lage am Lande wird die Aufmerksamkeit gerichtet, damit der Eindruck, den dort die Ankunft des Aeneas macht, zu voller Anschaulichkeit kommt: die Troer erblicken ihn zunächst, die Feinde wundern sich über ihr Freudengeschrei und ihren neu belebten Mut, bis sie sich umsehen und die Schiffe bereits dem Strande zugekehrt erblicken: Turnus, der den Mut nicht sinken läßt, muß jetzt (285) den Hauptteil seiner Truppen eine neue Front einnehmen lassen. Es folgt die Landung und der Landungskampf, dabei zunächst, wie billig, eine Reihe von Aeneastaten; Virgil fühlt sich verpflichtet ausdrücklich zu motivieren, warum Aeneas nicht sofort mit Turnus zusammenstößt; freilich erscheint die Motivierung etwas gezwungen.[2]) Während Aeneas mitten im

---

weg auf die Schiffe schleudern: doch scheint ihm bei diesem Notbehelf selbst nicht ganz wohl zu Mute gewesen zu sein, wenigstens hat er auf den Versuch ihn näher auszuführen verzichtet.

1) Nicht aber, wie Kroll 149, 2 behauptet, daß sie bereits im Lager sind: Cymodocea sagt im Gegenteil, Turnus wolle ihnen den Zugang zum Lager verlegen, *medias illis opponere turmas ne castris iungant* 239; und ebensowenig sind die Arkader am Treffen bei der Landung beteiligt: s. darüber S. 222, 2.

2) 310 *turmas invasit agrestis Aeneas, omen pugnae, stravitque Latinos:* was doch wohl nicht, wie Servius will, zusammenzuhalten ist mit VIII 7 *undique cogunt auxilia et latos vastant cultoribus agros,* sondern sich auf die schlechter bewaffneten Bundesgenossen des Turnus, z. B. die *legio agrestis* von Praeneste (VII 681) bezieht: 'auf sie wirft sich Aeneas zuerst, in der richtigen Voraussetzung, daß er hier am leichtesten Erfolg haben wird, und so die Schlacht mit einem guten Vorzeichen eröffnen werde' Brosin z. St.

Siegen ist [1]), treten die Führer der Feinde auf, Clausus, Halaesus, Messapus: der Kampf kommt zum Stehen, schwankt lange unentschieden (*anceps pugna diu* 359): damit können wir diesen Teil des Kampfplatzes verlassen. Der Dichter versetzt uns anderwärts hin zu den vorher erwähnten Arkadern und Pallas [2]): hier beginnt diejenige Handlung, die in logischer Abfolge zur Schlußkatastrophe des Buches führt. Zunächst muß Pallas fallen: um die nötige Teilnahme dafür zu erwecken, erhält er seine Aristie, die, abgesehen von den Einzelerfolgen, dazu führt, daß die schon auf der Flucht begriffenen Arkader wieder zum Stehen kommen (397, 402 fg.), dann lebhaft vordringen (410): hier tritt die Gegenaktion mit Halaesus ein, dessen Überwindung den Gipfel und Abschluß der Pallasaristie bildet und der deshalb zunächst selbst durch eine Reihe von Taten ausgezeichnet wurde. Dies ist der gegebene Moment, um Lausus einzuführen als *οἰκονομία* für sein späteres Eingreifen: nur Abas' Tod wird erwähnt, aber es ist genug, daß Lausus die Schlacht wieder gegenüber Pallas zum Stehen bringt (431) — lange könnte er freilich nicht standhalten ohne Turnus, der nun, nach Pallas' größten Erfolgen, diesen niederstreckt; ein Epilog des Dichters (501—509) hebt dies Ereignis hervor und verweist, da es der künstlerischen Regel entgegen keine unmittelbaren Folgen für Turnus hat, auf die Zukunft. — Die Nachricht von Pallas' Tod entflammt Aeneas' Zorn aufs höchste: in unentschiedenem Kampf haben wir ihn verlassen, er

1) Von den sieben Söhnen des Phorcus, die dem Aeneas entgegentreten, tötet dieser zwei, der dritte verwundet den Achates: hier bricht der Dichter ab, man sieht die weitere Entwickelung voraus.

2) Die Erzählung leidet hier an Unklarheit. Offenbar sind die Arkaderreiter, die durch Terrainschwierigkeit genötigt wurden abzusitzen und, an den Fußkampf nicht gewöhnt, den kürzeren ziehen, nicht am Landungskampf beteiligt: das ergibt, abgesehen von dem stark betonten *parte ex alia* 362, auch der Vergleich von 238 fg. Aber unklar bleibt, ob sie Pallas, der ja mit Aeneas zu Schiffe gekommen ist (160), nur von fern *vidit Latio dare terga sequaci*, oder ob er sich bereits mit ihnen vereinigt hat: in beiden Fällen müßten wir früher oder später etwas davon hören, daß er sich zu ihnen durchschlägt. Das *vidit* scheint (namentlich im Vergleich mit dem die fliehenden Genossen anfeuernden Tarchon: *inter caedes cedentiaque agmina fertur equo* XI 729) für die erste Auffassung zu sprechen, die folgende Erzählung für die zweite. — Auch das Topographische wird nicht völlig klar: den Erklärungsversuch von Brosin (zu 362) bekenne ich ebensowenig zu verstehen wie den Dichter.

dringt jetzt siegreich vor: die zweite Reihe seiner Taten, die hier einsetzt, bedeutet (wie oben S. 206 gezeigt wurde) eine Steigerung gegenüber der ersten. Mit der ausführlichsten Schilderung, dem Tod des Brüderpaars Lucagus und Liger schließt sie zunächst ab: der Erfolg ist, daß der Ring der Belagerer durchbrochen, Ascanius mit den Seinen entsetzt ist (604). Aber der nächste Zweck des Aeneas war die Rache an Turnus (514): das Zusammentreffen, das der Dichter doch hier noch nicht gebrauchen kann, ließe sich jetzt nicht länger hinausschieben. So wird denn Turnus durch ein von Juno gesandtes Trugbild des Aeneas vom Schlachtfeld weggelockt und in die Heimat geführt; an seiner Stelle tritt auf den ersten Plan Mezentius, der nun durch eine Reihe von Taten die Gegenaktion bis auf den Gipfel führt; an seine letzte, die durch den Paean gefeierte Tötung des Orodes schließt sich die Schilderung des Erfolges: in der Metzelszene 747—754 sind die Sieger fast ausschließlich Latiner, die Erfolge des Aeneas scheinen einigermaßen aufgewogen *(iam gravis aequabat luctus et mutua Mavors funera)*. Die Zeit für den Entscheidungskampf des Aeneas und Mezentius ist gekommen: ein neuer Einsatz mit neuer Schilderung des furchtbaren Mezentius bereitet auf die Wichtigkeit dieses letzten Kampfes vor (762). Er verläuft nicht in gerader Linie: die Aufopferung des Lausus, der dem verwundeten Vater den unbehelligten Rückzug ermöglicht, scheint zunächst die Entscheidung zu vereiteln; aber gerade der Tod des Lausus ist es, der Mezentius wieder in den Kampf zurückführt: mit düsteren Ahnungen und des Lebens überdrüssig, besteigt er sein treues Schlachtroß, das ihn im Todessturz der Waffe des Gegners wehrlos ausliefert. Mit diesem größten Effekt schließt das Buch: kein Wort mehr über den weiteren Verlauf der Schlacht und des Tages. Freilich sagt sich jeder nicht gerade böswillige Leser, daß, nachdem die hervorragendsten Führer der Latiner, Turnus, Halaesus, Lausus, Mezentius beseitigt, die belagerten Troer ausgebrochen sind, das Schicksal des Tages entschieden ist: aber immerhin würde das ausdrücklich gesagt sein, wäre Virgil Historiker oder ein Dichter, dem die sachliche Exaktheit und die Befriedigung pedantischer Leser höher stünde als die pathetische Wirkung.

Gegen den komplizierten Aufbau dieser ersten großen Schlacht kontrastiert stark der schlichte Verlauf des Reiterintermezzos in XI.

Es ist im wesentlichen Aristie der Camilla; aber damit dabei der Hintergrund des allgemeinen Kampfes nicht fehle, wird zunächst dieser in seinem allmählichen Entbrennen eingehend geschildert; das führt schließlich zur Hervorhebung einzelner — Orsilochus auf troischer, Catillus auf latinischer Seite —; damit ist der Übergang zu der vornehmsten unter den Kämpfern gegeben. Auch von ihr zunächst ein allgemein gehaltenes Bild (648—663), damit der Leser eine Grundlage der Anschauung erhalte, die in den folgenden Szenen individuell belebt wird: zwei einleitende Verse (664 fg.) erhöhen die Aufmerksamkeit. Nun denn die eigentliche Aristie, abschließend mit der kühnsten und stärksten Tat, die auch am ausführlichsten berichtet wird: der Gipfel des Erfolgs. In der uns nun schon bekannten Weise tritt hier die Gegenaktion ein: Tarchons Rede und kühne Tat [1]), als Folge davon Belebung des gesunkenen Mutes der Seinen (758), aus denen nun Arruns den Plan faßt Camilla zu töten, ohne ihr offen gegenüber zu treten. Ihre eigene Unvorsichtigkeit, in der oben geschilderten Weise motiviert, gibt ihm Gelegenheit dazu: Camilla fällt (759 bis 835). Eingerahmt ist die bisher besprochene Partie, also der gesamte Kampf, soweit Camilla daran beteiligt ist, durch zwei Götterszenen: zu Beginn übergibt Diana der Opis Bogen und Pfeil, um den Tod des geliebten Mädchens zu rächen (533—596), zum Schluß führt Opis den Auftrag aus, indem sie Arruns niederstreckt (836—867); so ist die Einheit der Erzählung geflissentlich hervorgekehrt, ohne daß doch darum der Anschluß nach oben und unten versäumt würde. Denn hier freilich kann der Dichter mit Camillas Tod nicht schließen; notwendig müssen wir erfahren, was aus Turnus' Hinterhalt wird; seine beschleunigte Rückkehr (die den Aeneas vor großer Gefahr bewahrt) ist um so besser motiviert, je größer der Erfolg der Feinde ist: so wird

1) Sie entspricht dem Bilde, das wir uns nach seinem Benehmen bei der Landung X 290 von Tarchon gemacht haben, wo ihm vorsichtiges Aussetzen der Truppen zu lange währt und er das Schiff auf den Strand fahren läßt, mag es auch dabei zerschellen. Die Worte, mit denen er seine Genossen anfeuert, erinnern an Brasidas' Worte bei der Landung in Pylos, wo er des Schiffs nicht schonen heißt, *ὀκείλαντας δὲ καὶ παντὶ τρόπῳ ἀποβάντας τῶν τε ἀνδρῶν καὶ τοῦ χωρίου κρατῆσαι*: Thukydides IV 12. Die Thukydidesstelle war als Meisterstück anschaulicher Darstellung berühmt: Plut. de glor. Athen. 3, vgl. Lukian de conscr. hist. 49.

denn die Verfolgung der latinischen Reiter, ihre Vernichtung unter den Mauern der Stadt, der Kampf um die Tore in lebendigster Weise geschildert (868—895): das ist zugleich das künstlerisch wirkungsvolle Gegenstück zur Eingangsschilderung der anrückenden Heere (597—607). Dieser Eingangsschilderung ging unmittelbar voraus die Erzählung von Turnus' Auszug (522—531); ebenso unmittelbar folgt auf die letzte Szene der Kampfschilderung der Bericht über Turnus' Rückzug (896—902); den Schluß des Buchs bildet die Schilderung der durch den Reitersieg neu geschaffenen Situation: das Lager der Troer, statt fern am Tiber, jetzt unter den Mauern der Stadt; aus der Verteidigung sind sie zum Angriff übergegangen.

Das letzte Buch beginnt mit Turnus' Entschluß zum Zweikampf und endigt mit eben diesem Zweikampf und Turnus' Tod: die ganze Kunst des Dichters richtet sich darauf, diesen Ausgang zu retardieren und dadurch des Lesers Erwartung zu spannen. Den ersten Widerstand leisten Latinus und Amata und — ohne es zu wollen — Lavinia: er wird rasch überwunden und der Zweikampf ist beschlossene Sache (1—112).[1] Aber schon

1) Als Turnus den Idmon mit der Botschaft an Aeneas abgeordnet hat, geht er ins Haus, läßt sich seine Rosse vorführen und legt den Panzer an, ergreift Schild und Schwert und schwingt schließlich die Lanze mit drohenden Worten — *totoque ardentis ab ore scintillae absistunt, oculis micat acribus ignis* etc. (81—106). Das ist nachgebildet der Rüstungsszene des Achill *T* 364 ff.: auch die von Aristarch athetierten Verse 365—368 sind nicht übergangen, aber an passenderer Stelle verwertet (doch ohne das Zähneknirschen: *γελοῖον γὰρ τὸ βρυχᾶσθαι τὸν Ἀχιλλέα* schol. A z. St.). An sich ist es ja nichts Wunderbares, wenn Turnus, der am frühen Morgen in den Kampf soll, am Abend zuvor seine Waffen nochmals erprobt (so erklärt Servius: man möchte das freilich von Virgil selbst gesagt haben), auch die Lanze schwingt (so übt sich bei Apollonius III 1262 Jason vor dem Kampf in Sprung und Lanzenschwung), und gewiß wäre es vernünftig das rechtzeitig zu tun, wo noch etwaigen Mängeln der Rüstung abgeholfen werden kann. Auch kann (trotz Kroll a. a. O. 143) selbst der unbefangenste Leser nicht erwarten, daß es nach v. 112 gleich zum Kampfe geht, falls er nämlich vorher v. 76 gelesen hat, wo der Kampf ausdrücklich auf den nächsten Morgen angesagt wird. (Man vgl. auch, wie ganz anders die Rüstung zum Kampf XI 486 geschildert ist.) Immerhin ist die definitive Rüstung vor dem Kampfe selbst so viel wichtiger als diese vorläufige, daß man sich fragt, warum Virgil nicht wie Homer und Apollonius lieber jenen Augenblick gewählt hat. Offenbar, weil es ihm nicht sowohl auf die Tatsache der Rüstung, als auf den Charakter des Turnus ankommt: am

während die Völker sich zur Schwurstätte begeben, bereitet sich das neue Hemmnis vor in Junos Gespräch mit Juturna; als der Schwur vollzogen ist, gibt Turnus' eigene Haltung[1]) und ihre Wirkung auf die ihm nächststehenden Rutuler den Anlaß zu Juturnas Eingreifen; dadurch pflanzt sich die Bewegung auf die Laurenter und Latiner[2]) fort; das täuschende Vogelzeichen bringt sie zum Ausbruch: Tolumnius, der Augur[3]), tut den ersten Wurf und trifft von neun Brüdern den einen; die andern wollen ihn selbstverständlich rächen, Laurenter treten ihnen entgegen, jene erhalten Unterstützung von Troern, Etruskern, Arkadern: so erfaßt allmählich alle insgesamt die neuentfachte Kampflust, ein tumultuarisches Ringen entspinnt sich um den Altar. Noch glaubt Aeneas ihm Einhalt tun zu können, aber ein Pfeil, von unbekannter Hand entsendet, verwundet ihn: mit seiner Entfernung fällt die letzte Schranke, die Schlacht beginnt.

Gewiß: 'der Schuß des Tolumnius ist Nachahmung des Pandaros-Schusses'; das konstatiert die moderne Virgilkritik und hat damit den Nachahmer Virgil wieder einmal erledigt. Ich kenne kaum ein Beispiel, das geeigneter wäre in das Verständnis der nachahmenden Kunst Virgils einzuführen als dies. Bei Homer

---

Abend vorher, unmittelbar nach dem Entschluß, der wütendste Kampfesmut, der es gar nicht erwarten kann die Waffe gegen den Verhaßten zu schwingen; am Morgen und angesichts der Tat selbst der Abfall: s. oben S. 208; dagegen Aeneas bleibt sich gleich.

1) Darüber s. o. S. 208.

2) Um dies plausibel erscheinen zu lassen, hat Virgil es vermieden, etwa vorher von dem allgemeinen Drängen der Latiner zu sprechen, oder von ihrem Haß gegen Turnus. Nur Turnus selbst sieht (XII 2) *sua nunc promissa reposci, se signari oculis:* von wem, wird nicht gesagt. Vorher (XI 215) sind es aber die Witwen und Waisen der gefallenen Latiner gewesen, die den Zweikampf gefordert haben: nur Drances hat ihre Sache zur seinen gemacht. Von den Rutulern vollends ist dergleichen nie erwähnt.

3) Sein Auftreten ist XI 429 vorbereitet, wo Turnus die Latiner über Diomedes' Absage tröstet: *at Messapus erit felixque Tolumnius* (sc. *auxilio) et quos tot populi misere duces.* Daß der *augur* T. mit diesem *dux* T. identisch ist, hätte man nicht bezweifeln sollen: so war Picus Augur und König zugleich, VII 187 fg. (vgl. Cicero de div. I 89), Rhamnes ist *rex idem et regi Turno gratissimus augur* IX 327; Tolumnius mag zu den Fürsten des Messapus gehören. Turnus verläßt sich auf ihn, wie der Schuß dann zeigt, nicht umsonst; aber das *felix* enthält unbewußt bittere Ironie, denn Tolumnius verliert infolge seines glücklichen Schusses das Leben, XII 460.

ist der von Menelaos besiegte Paris durch Aphrodite entführt: Menelaos sucht ihn vergebens überall, und auch von den Troern kann ihn keiner zeigen; sie täten's gern, denn sie hassen ihn alle wie den schwarzen Tod. Nun stellt Agamemnon die Forderung, der Zweikampf solle als erledigt betrachtet und die Bedingung erfüllt werden. Inzwischen ist aber Athene in des Laodokos Gestalt zu Pandaros getreten (die Szene im Olymp, die dazu führt, wird ausführlich geschildert) und hat ihm geraten auf Menelaos zu schießen: das würde ihm Dank und Ruhm von allen Troern, am meisten aber von Paris einbringen. Flugs ist der Tor dazu bereit: mit größter Anschaulichkeit wird der Bogen, die Vorbereitungen zum Schuß, der Schuß selbst geschildert: Menelaos wird dank Athenes Eingreifen nicht getötet, nur verwundet; das Wie erfahren wir aufs genaueste. Nun eine lange Rede des Agamemnon an seinen Bruder, der ihn tröstet, es sei keine Gefahr; der Herold wird zum Arzt geschickt, richtet seine Botschaft aus, der Arzt kommt, zieht den Pfeil aus der Wunde, legt heilende Kräuter auf, die sein Vater von dem freundlich gesinnten Cheiron erhalten hatte. Inzwischen rücken die troischen Scharen an, Agamemnon hält seinerseits die große ἐπιπώλησις in beiläufig 200 Versen; die Heere stoßen aufeinander. — Wie lebendig und anschaulich ist hier alles Äußerliche beschrieben! Wir können danach den Versuch machen, den Bogen des Pandaros und die komplizierte Kleidung des Menelaos zu rekonstruieren, wir hören den Bogen klirren, die Sehne schwirren und den Pfeil sausen, sehen den Pfeil stecken und das Blut auf Schenkel, Schienbein und Waden seine purpurnen Linien ziehen; aber wie sehr tritt dagegen das Seelische zurück, und — wird Virgil hinzugesetzt haben — wie schleppend geht die Erzählung vorwärts, wie schlecht ist sie im einzelnen motiviert! Die Homerkritik unserer Zeit hat sich zu der Hypothese gedrängt gesehen, daß die Verbindung der *Πάριδος καὶ Μενελάου μονομαχία* mit der *ὅρκων σύγχυσις* keine ursprüngliche sei, daß manche sonstige Verkehrtheit auf Rechnung von Nachdichter und Bearbeiter komme; Virgil übte nicht historische, sondern produktive Kritik. Bei Homer hassen die Troer insgesamt und die Bundesgenossen, zu denen doch auch Pandaros mit seinen Lykiern gehört, den Paris wie die Hölle; und doch ist Pandaros, um sich den Dank des Paris zu verdienen, gleich bereit den verräterischen Schuß zu tun, und die Lykier.

ihn dabei mit ihren Schilden zu decken. Und als der Schuß gefallen ist, denkt niemand mehr daran, den Vertrag zu halten; statt den Pandaros zu steinigen, rücken die Troer in Schlachtordnung vor, und statt daß Agamemnon versuchte an ihr Ehrgefühl zu appellieren, ordnet er seine Scharen zum Kampf. Die Versammlung im Olymp, das Gespräch der beiden Atriden und die Betätigung des Arztes, die ἐπιπώλησις Agamemnons sind nach der modernen ästhetischen Theorie echt epische Verweilungen, nach Virgils Empfinden störende Unterbrechungen der Haupthandlung; darum legt er die entscheidende Götterszene vor, die Heilung des Aeneas und den Auszug der troischen Führer hinter diese Handlung. Den Vertragsbruch selbst motiviert er aufs sorgfältigste[1]); Stufe für Stufe sehen wir die Abneigung gegen den Zweikampf unter den Latinern wachsen, bis der scheinbar berufene Ausleger des Auguriums den Ausschlag gibt; stufenweis sehen wir den Kampf entbrennen, und vergebens sucht Aeneas dem Vertrag Geltung zu verschaffen, bis seine Entfernung auch Turnus' Mut neu belebt: und nun ist freilich kein Halten mehr. So liegt alles Gewicht auf der dramatischen Führung der Handlung und ihrer psychologischen Motivierung: von allen homerischen Detailschilderungen der Äußerlichkeiten hat Virgil nur die zwei Verse übernommen, in denen die Stelle beschrieben wird, an der Gylippus vom Speer des Tolumnius getroffen wird.

Während Aeneas' Abwesenheit darf die Handlung nicht stocken: die Pause wird ausgefüllt durch Turnus' Taten (324—382), die der gesteigerten Stimmung der dem Ende nahenden Erzählung gemäß in erhöhtem Ton geschildert werden; hatten wir ihn in IX zu Fuß gegen eine Überzahl von Feinden fechten, in XI einen Zweikampf siegreich bestehen sehen, so fährt er jetzt wie der Kriegsgott selbst mit dem Streitwagen übers Feld, alles vor sich niederwerfend. Die Komposition der Szene ist etwas anders als wir sie bisher fanden: das Hauptgewicht liegt auf dem in der Mitte

---

1) Dahin gehört außer dem oben erwähnten der Ausdruck *volgi variare labantia corda:* das *volgus* ist wetterwendisch und zu plötzlicher Empörung (XI 451) ebenso geneigt wie zu plötzlichem Mitgefühl; ferner, daß Juturna in der Gestalt des Camers auftritt, der als Angehöriger eines vornehmen Geschlechts und durch eigene Vorzüge in höchstem Ansehen steht; auch ihr Appell an die Ehre, die Freiheitsliebe, die Ruhmbegierde, den alten Haß gegen die Etrusker.

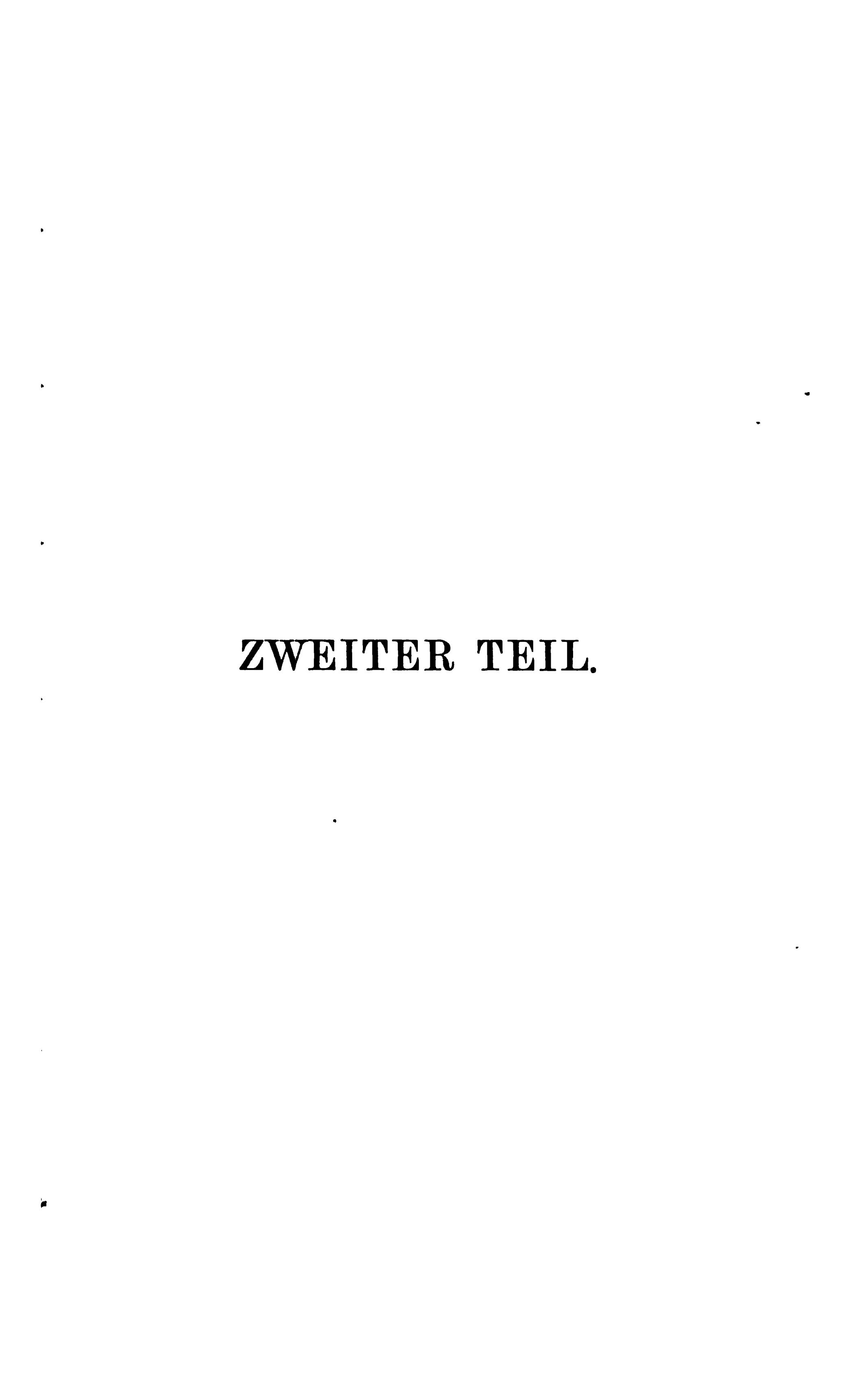
stehenden Einzelkampf (346—361), der hervorgehoben ist durch Turnus' eigentlich für Aeneas bestimmte Worte — *en agros et quam bello Troiane petisti Hesperiam metire iacens; haec praemia qui me ferro ausi temptare ferunt: sic moenia condunt* —; eingerahmt durch zwei Namenhaufen (341—345 und 362—364), diese wieder durch zwei allgemeine Schilderungen der unwiderstehlichen Wucht des Dahinstürmenden (328—340 und 365 bis 370): der Tod des Phegeus, der sich umsonst den Rossen entgegenwirft, hingeschleift und schließlich überrannt wird (371 bis 382), dient zur Illustration.[1]) Eine Steigerung bis zum Schluß findet hier nicht statt, weil der Rückschlag erst längere Zeit nachher einsetzen kann.

Während nun so die Handlung fortschreitet, kann die Heilung des Aeneas in aller Ausführlichkeit erzählt werden, ohne als Hemmung zu erscheinen. Virgil hat die Situation Hektors, der *O* 236ff. von Zeus und Apollo aufgerichtet in die Schlacht zurückkehrt, mit Motiven aus der Heilung des Menelaos durch Machaon *Δ* 192ff., der des Eurypylos durch Patroklos *Λ* 842ff. und der des Glaukos durch Apollon *Π* 508ff. kombiniert, so zwar, daß auch hier die einfache epische Erzählung zur dramatisch erregten wird. Vergebens bemüht sich Japyx den Pfeil aus der Wunde zu ziehen, alle Mittel seiner Kunst scheinen zu versagen; und schon nähert sich das Getöse des Kampfs, Staubwolken verfinstern die Luft, feindliche Geschosse fallen bereits mitten ins Lager: da hilft Aphrodite — nicht eigenhändig, sondern indem sie in das Wasser den Saft eines Wunderkrautes träufelt, und nun plötzlich hat Japyx, der nichts ahnend mit diesem Wasser die Wunde wäscht, Erfolg: der Pfeil folgt seiner Hand ohne Zwang, das Blut steht und die Schmerzen schwinden; nichts hindert Aeneas mehr in die Schlacht zurückzukehren, der seine und seiner Getreuen Ankunft alsbald eine neue Wendung giebt (447. 463). Sein Sinn steht einzig auf Turnus — wieder scheint der Zweikampf unmittelbar bevorstehend, da tritt die letzte Retardation dazwischen: Juturnas Versuch, in der Gestalt des Wagenlenkers Metiscus Turnus dem Aeneas zu entziehen. Noch verfolgt ihn Aeneas und nur ihn: er kann sich noch nicht entschließen seinerseits das *foedus* außer acht zu lassen — bis der Angriff des Messapus jede weitere Rück-

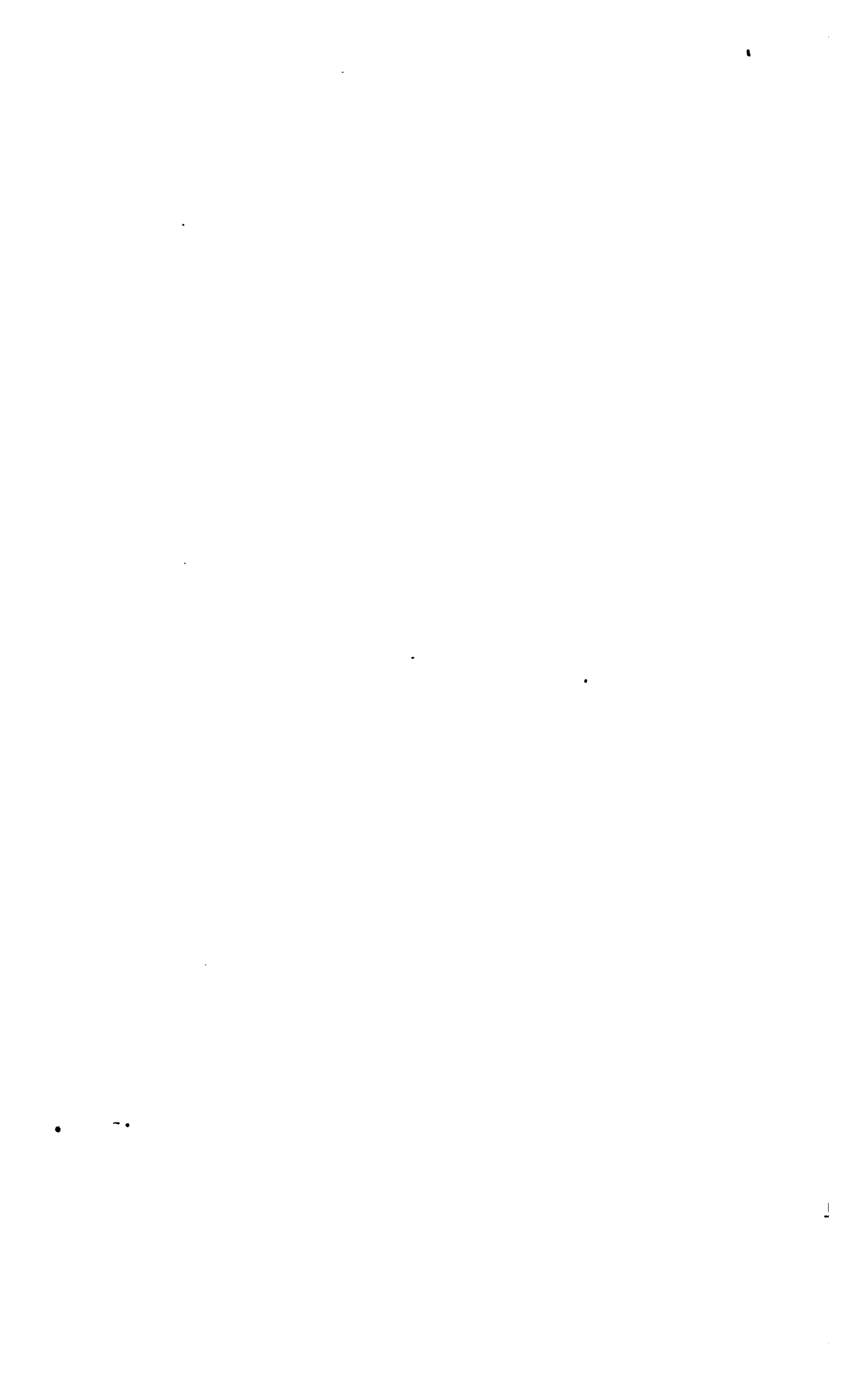
---

1) Das Schema also a b c b a.

man hat den Eindruck, daß Junos Mühen und Ringen doch nicht ganz vergeblich gewesen ist. — Die Entsendung der Dira leitet die dritte und Schlußszene ein: Juturna verläßt ihren Bruder, Turnus selbst erstarrt vor Schrecken; er erkennt, daß die Götter gegen ihn sind. So wagt er den Schwertkampf nicht mehr: Juturnas letzte Wohltat war umsonst. Der Steinwurf, sein letzter Versuch, mißlingt; während er in ratloser Verzweiflung um sich blickt, trifft ihn des Gegners Lanze und wirft ihn zu Boden. — Hektor spricht seine letzten Worte als Sterbender, sie gelten nur noch seinem Leichnam. Virgil verleugnet bis zum Ausgang nicht sein Streben nach dramatischer Spannung: noch einmal zeigt sich in Aeneas' aufsteigendem Mitleid ein Hoffnungsschimmer für Turnus: aber jäh verlischt er, als der Anblick von Pallas' Wehrgehenk den Sieger an die Pflicht der Rache mahnt — *ast illi solvontur frigore membra, vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.*



ZWEITER TEIL.



Erstes Kapitel.

Die Methode des Schaffens.

I. Die Quellen.

Virgil steht zu der überlieferten Sage nicht wie ein moderner Dichter zu dem Stoff, der ihn zum Schaffen angeregt hat, sondern wie ein antiker Historiker zu der überlieferten Geschichte, die er nacherzählt. Der Stoff dient nicht nur als Unterlage für eigene Erfindung, sondern seine Überlieferung ist Selbstzweck; der Dichter fühlt die Verpflichtung, Wahrheit zu geben, Überliefertes weiter zu überliefern, soweit nicht sachliche oder künstlerische Tendenzen Einspruch erheben. Diese Verpflichtung war ältestes Erbstück der antiken Poesie; aber freilich hatte dies Erbstück im Laufe der Jahrhunderte sich beträchtlich modernisieren lassen müssen. In altgriechischer Zeit ist der Dichter, der episch oder dramatisch erzählt, nichts als Interpret der Sage; er interpretiert sie so, wie sie zu ihm gesprochen hat; die Sage lebt und der Dichter schafft weiter an ihr, wie das Generationen vor ihm getan haben. Später, als sich das innere Verhältnis des Menschen zur Sage ändert, bleibt das Verhältnis der Dichtung zu ihr doch äußerlich dasselbe; man lebt zwar nicht mehr in und mit der Sage, aber man hat sie gelernt, und sie und nichts anderes will man immer noch vom Epiker hören. Wem die allbekannten Sagen langweilig sind oder wer sie nicht mehr für zeitgemäß hält, gut, der mag sich in entlegenen Winkeln nach unbekannten umtun, mag volkstümliche lokale Überlieferungen sammeln, die nicht Allgemeingut der Hellenen geworden sind; aber erfinden soll er nur im Rahmen der Überlieferung. Wer dank seinem gelehrten Eifer ganz besonders Merkwürdiges und Unerhörtes auftischen kann, tut doch gut, sich im Vorwort feierlich dagegen zu verwahren, daß irgend etwas von dem Vorgetragenen aus der Luft gegriffen sei. Virgil

steht mitten in diesen Anschauungen, und es konnte ihm um so weniger beikommen, freie Erfindung an Stelle der Tradition zu setzen, als die Geschichte, die er erzählen will, die Urgeschichte des römischen Volkes und des julischen Geschlechts ist.[1])

Wer repräsentiert für Virgil die Tradition? In erster Linie natürlich die nationalen Historiker und Antiquare: die müssen ja, wenn irgend jemand, die Wahrheit geben, soweit sie sich geben läßt, und Virgil hat sich keine Mühe verdrießen lassen, aus dieser Quelle zu schöpfen. Neben ihnen aber auch, namentlich für die griechischen Dinge, die Dichter: es ist ja nur logisch, daß diese, eben weil man von ihnen annimmt, daß sie der Überlieferung treu sind, Späteren nun auch selbst wieder als Überlieferung gelten; auch sind sie ja für die ältesten Zeiten vielfach die einzigen, an die sich der gewissenhafte Erzähler halten kann. Es kann also nicht wundernehmen, wenn Virgil in der Iliupersis aus Euphorion so gut schöpft wie aus Hellanikos oder Varro, und er dehnt dies auf die heimischen Dichter aus, wenn er, wie es wahrscheinlich ist, für Didos Geschichte statt zu den Historikern zu Naevius gegriffen hat.

Bei diesem Sachverhalt denkt Virgil natürlich nicht daran, in seinem Gedicht die Abhängigkeit von dem, was andere gesagt haben, künstlich vergessen zu machen, ebensowenig wie das seine hellenistischen und römischen Vorgänger getan haben.[2]) Es ist freilich eine Ausnahme, wenn sich Apollonius gelegentlich ganz naiv auf Personen, die 'früheren Sänger' beruft[3]), die dies und jenes berichtet hätten; im allgemeinen zieht man ein unpersönliches *φασί* oder, was dem gleich steht, das Zeugnis der *φήμη* vor. So hatte Catull, gewiß in engem Anschluß an sein griechisches Original, sein ganzes Epyllion nicht als Erzählung,

1) Es braucht kaum gesagt zu werden, daß für Virgil die Eroberung Trojas ebenso wie die Besiedelung Latiums durch Aeneas historische Fakta waren; zweifeln konnte man zu jener Zeit nur, wieviel von den Einzelheiten Glauben verdiene, und selbst der in diesem Falle außergewöhnlich kritische Livius nimmt eine gute Partie davon gläubig an. Dionys beweist die Richtigkeit seiner Fassung der *errores Aeneae* aus den *τεκμήρια*, die an allen Küsten noch von Aeneas' Anwesenheit zeugen, ganz wie z. B. Strabo I p. 46 die historische Glaubwürdigkeit der überlieferten Argonautenfahrt aus solchen *τεκμήρια* erhärtet.

2) Rohde Gr. R. 97 f

3) I 59 *Καινέα . . ζωόν περ ἔτι κλείουσιν ἀοιδοὶ Κενταύροισιν ὀλέσθαι κτλ.*

sondern als Wiedererzählung gegeben [1]); so führt Horaz gern Beispiele aus Mythus und Geschichte als 'Bericht' ein [2]); so hatte Virgil selbst das Aristaeusepyllion am Schlusse seiner Georgica mit einem *ut fama* eingeleitet (IV 318, vgl. 286). Auch in der Aeneis beruft er sich nicht selten auf das, was er gehört hat, was gesagt oder berichtet wird, was *fama* ist; ja er läßt keinen Zweifel darüber, daß die Muse, die er über besonders schwierige und dunkle Punkte um Belehrung bittet, nichts anderes ist als eben jene *fama* [3]): für deren Richtigkeit er so einerseits die eigene Bürgschaft ablehnt, während er andererseits dem Verdachte eigener Erfindung vorbeugt. Daß diese *fama* weit entfernt ist von unbedingter Zuverlässigkeit, verhehlt er sich und seinen Lesern nicht, und so dient denn bei ihm jene Berufung gewissermaßen als Warnungszeichen [4]), das vornehmlich bei mythisch wunder-

---

1) 64, 2 *dicuntur,* 19 *fertur,* 76. 124 *perhibent,* 212 *ferunt.*

2) c. I 7, 23 *Teucer . . fertur vinxisse;* 16, 13 *fertur Prometheus . .;* epp. I 18, 43 *putatur Amphion;* III 5, 41 *fertur* von Regulus' Rückkehr nach Karthago.

3) So wird I 15 nach Anrufung der Muse der Bericht über die Gründe von Junos Zorn mit *fertur* eingeleitet; VIII 79 redet er die Musen an vor der seltsamen Metamorphose der Schiffe: *dicite; prisca fides facto, sed fama perennis* (wohl im Sinne von Liv. VII 6, 6 *fama standum est, ubi certam vetustas derogat fidem)* und fährt dann 82 mit *fertur* fort; VII 37 war Erato zwar ausdrücklich nur zu dem Bericht über die gegenwärtigen Zustände Latiums angerufen, aber wenn dann Latinus' Abstammung von Faunus und Marica mit *accipimus* eingeführt wird, soll darin natürlich kein Gegensatz zur Offenbarung der Muse liegen. Ein solcher Gegensatz ist ausgedrückt, wo die Invokation der homerischen Boiotie imitiert wird, *ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε, πάρεστέ τε, ἴστε τε πάντα, ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν, οὐδέ τι ἴδμεν = et meministis enim, divae, et memorare potestis, ad nos vix tenuis famae perlabitur aura* VII 645: aber der Gegensatz des göttlichen Wissens zum menschlichen Nichtwissen wird hier zu dem zwischen sicherer Überlieferung, *memoria,* und dunklem Gerücht. Übrigens ist durchaus nicht gesagt, daß Virgil überall da, wo er die Muse anruft oder sich auf die Überlieferung beruft, ihr auch wirklich folge: im Gegenteil liegt z. B. bei der Schiffsmetamorphose der Verdacht eigener Erfindung nahe; aber der Dichter wünscht nicht, daß der Leser das empfinde.

4) [Probus] zu ecl. VI 31 (p. 10 K.) und Serv. zu IX 81 berichten, daß man diese *fertur* u. s. w. getadelt habe, *quod dicendo auctoritatem rei detraxerit.* Die Tatsache ist nicht zu leugnen; aber Virgil hat, glaube ich, gemeint, durch solches halbes Preisgeben von Einzelheiten (die meist außerhalb seiner eigenen Erzählung stehen) die Glaubwürdigkeit des übrigen zu erhöhen: wie ja auch der Historiker, der den Schein unbedingtester Ge-

baren Erzählungen aufgesteckt wird[1]), fast ausschließlich bei solchen, die mit seiner eigenen Erzählung nichts unmittelbar zu tun haben, örtlich und zeitlich von ihr entfernt sind[2]): es ist, als wolle er selbst nur für seine eigene Geschichte bürgen, für Abliegendes andern die Verantwortung überlassen. Aber diese Beschränkung ist Sache poetischen Taktes; bestehen bleibt, daß der Dichter die Existenz einer Überlieferung, von der er ausgeht, selbst anerkennt; ja einmal, als er von einem göttlichen Wesen eine sehr ungöttliche Handlung gekränkter Eitelkeit berichten

---

wissenhaftigkeit erwecken will, hie und da eine besonders bedenkliche Sache in zweifelndem Tone vorträgt.

1) Bezeichnend, daß im Katalog der latinischen Hilfsvölker gerade das unverkennbar Mythische und nur dies als Tradition gegeben wird: VII 680 Caeculus Sohn des Volcanus *omnis quem credidit aetas,* 734 Oebalus *quem generasse Telon Sebethide nympha fertur,* 765 *ferunt* von der wunderbaren Wiederbelebung des Hippolytus, desgleichen im zweiten Katalog X 189 von der Metamorphose des Cycnus. Auch bei Latinus wird die Abstammung vom Gotte Faunus mit *accipimus* gegeben (s. o.), und weiter von Picus *is parentem te Saturne refert;* und ähnlich vorsichtig drückt sich Aeneas selbst bei seinem und des Euander Stammbaum aus: *ut Grai perhibent* und *auditis si quicquam credimus* (VIII 135. 140). Man denkt daran, daß Asklepiades *τῆς ψευδοῦς ἱστορίας, τουτέστι τῆς μυθικῆς ἓν μόνον εἶδος ὑπάρχειν λέγει, τὸ γενεαλογικόν* Sext. adv. grammat. 253. — Von anderen mythischen Einschiebseln ist noch zu nennen die Geschichte von Daedalus' Flug *(ut fama est* VI 14) und dem Labyrinth *(fertur* V 588); auch die Personen des Gedichts sprechen so, Helenus (III 416) und Aeneas (III 551. 578). In der Nekyia will der Dichter *audita loqui* (VI 266); er schiebt dann nur bei den Berichten über den Wohnort und die Ausgangstore der Träume ein *ferunt* (284) und *fertur* (893) ein. — Apollonius scheint nicht eigentlich das Wunderbare so hervorzuheben, sondern als gewissenhafter Gelehrter die Existenz abweichender Traditionen damit anzudeuten: so sicher bei der Abstammung des Orpheus von Kalliope (I 24), des Augeias von Helios (I 172), beim Tod des Tiphys (II 856): ebenso früher Virgil ecl. VI 74 *quam fama secutast* von der Scylla. In der Aeneis finde ich derartige gelehrte Fingerzeige nicht; Servius faßt freilich das *accipimus* VII 48 ebenso auf: *propter varias opiniones hoc adiecit.*

2) Das ist bei der überwiegenden Mehrzahl der angeführten Beispiele der Fall; auch IX 82 wird mit *fertur* das in der Vergangenheit liegende Gespräch der Mater mit Juppiter eingeführt. Ähnlich wohl IV 204 *dicitur* vom Gebet des Jarbas an Juppiter: das ist nichts Mythisches, aber der Dichter weilt gleichsam bei Dido und Aeneas in Karthago, was inzwischen in der Ferne geschieht, weiß auch er nur vom Hörensagen. Etwas anders IX 591 *dicitur* beim Schuß des Julus, vergleichbar mit der Art, wie z. B. Livius Einzelzüge einführt, s. Weißenborn-Müller I[8] p. 35.

muß, hält er mit seinem Zweifel an der Richtigkeit der Überlieferung nicht zurück, ganz wie das vorsichtige Historiker tun und wie das seine griechischen Vorbilder in ähnlichen Fällen getan hatten.[1])

Welches für Virgil die Grenzen zwischen Tradition und Erfindung sind, mag ein kurzer Überblick über die im ersten Teil auch auf ihre Quellen hin analysierten Abschnitte zeigen.

Wir sahen bei der Analyse der Iliupersis, daß die einzelnen Züge bis auf wenige gleich zu nennende von Virgil im engsten Anschluß an die Tradition gebildet sind, daß dagegen ihre Auswahl und Kombination offenbar Virgils Werk ist. Er hat sich — so muß man sich den Hergang denken —, bevor er ans Werk ging, alles einschlägige Material vergegenwärtigt und daraus ein neues Ganzes komponiert, das seinen ganz eigentümlichen Absichten entsprach. In den Szenen am hölzernen Roß ist an Tatsächlichem kaum ein Zug neu erfunden, wohl aber scheint, abgesehen von der Beleuchtung, in die Sinons Tat und Laokoons Untergang tritt, neu zu sein der künstlerische Aufbau der Szenen; ganz das Gleiche ergab sich z. B. für die Szene von Priamos' Tod, wobei wir die Einzelheiten fast sämtlich in älterer Überlieferung fanden. Als Kombination verschiedener Traditionen erwies sich die Erzählung von Aeneas' persönlichem Schicksal: einerseits Hellanikos mit der Verteidigung der Burg u. s. f., andererseits die vulgäre Tradition, endlich die Hilfe der Venus; kombiniert schien die Figur des Panthus mit der Rolle eines uns unbekannten anderen; in Zusammenhang gesetzt war der Fall des Coroebus mit dem Raub der Kassandra, der Tod des Polites mit dem des Priamus und so neue Ganze geschaffen; die Rettung der Creusa

1) VI 173 *si credere dignum est* bei der Geschichte von Misenus und dem Triton; mit denselben Worten war georg. III 391 die ebenfalls der Gottheit unwürdige Fabel von Pan und Luna versehen. Apollon. I 154 *εἰ ἐτεόν γε πέλει κλέος* bei Lynkeus' wunderbarer Sehschärfe. Zu *εἰ ἐτεόν* bei Arat. Phaen. 30 (vgl. 260. 637) bemerkt der Scholiast *ὡς μὲν ποιητὴς παρεισάγει* (scil. *τὸν μῦθον*), *ὡς δὲ περὶ φυσικῶν διαλεγόμενος οὐ πάνυ τῷ μύθῳ συντρέχειν δοκεῖ· ἐπήγαγε γοῦν τὸ εἰ ἐτεὸν δή, ὅπερ ἐστὶ δισταγμοῦ, ἤτοι τοῦ ἀμφιβάλλοντος.* Das gilt in gewissem Sinne auch von Virgils Verhältnis zum Göttermythus: wir werden unten sehen, daß er dabei nach Möglichkeit vermeidet, was der philosophischen Religion widerspricht. Die schmerzliche Frage *tantaene animis caelestibus irae* I 11 kommt einem *εἰ ἐτεόν* fast gleich.

durch die Mater sowie zahlreiche Personen — Thymoetes, die Helden im Roß — und Nebenumstände — Brand der Stadt, Mondschein, Fackelzeichen u. s. w. — erwiesen sich als übernommen. Fragt man nach freier Erfindung, so würde nach unserer immerhin beschränkten Kenntnis dafür zu gelten haben die Traumerscheinung Hektors; Androgeos und die Kriegslist des Coroebus; die Szene zwischen Aeneas und Venus nebst der Theophanie; die Szenen im Hause des Aeneas (wobei das von der Tradition später angesetzte *auspicium maximum* zurückdatiert ist); die Erscheinung der Creusa und ihre Prophezeiung. Man sieht, das alles dient nur dazu, die Lücken der Tradition auszufüllen, die sich herausstellten, sobald die Erzählung vom troischen Standpunkte gegeben wurde und sich mit den persönlichen Schicksalen des Aeneas befaßte, von denen der sozusagen offizielle griechische Bericht wenig zu sagen wußte; es ist etwas ganz ähnliches, wie wenn hellenistische Dichter, um einem vielbehandelten Mythus eine neue Seite abzugewinnen, eine Nebenperson in den Vordergrund stellen und sich so die Möglichkeit schaffen, im Rahmen des Mythus Neues zu sagen.[1]) Beachtenswert ist einmal, daß Virgil jene Lücken überwiegend mit mythischem Stoffe ausfüllt, und sodann, daß in keinem Punkte, soviel wir wissen, der gesamten Tradition widersprochen wird, daß aber eine Menge des überlieferten Stoffes beiseite gelassen ist.

Diese Reduktion des Stoffes trat uns bei den Irrfahrten ebenfalls sehr deutlich entgegen; eine wirkliche Neuerung scheint sich Virgil erlaubt zu haben, indem er Anchises in Sizilien sterben ließ; wir haben gesehen, welche sachlichen und künstlerischen Gründe ihn hierzu bewogen: berechtigt mochte er sich glauben, bei der stark schwankenden Tradition eine neue Version aufzubringen. Im übrigen werden auch hier die Lücken der Tradition ausgefüllt; in III, abgesehen von der Andromacheszene, ausschließlich mit übernatürlichen oder fabelhaften Dingen: Polydoros, Apoll in Delphi, Penaten in Kreta, Harpyien, Omen bei der Landung in Italien, Polyphem-Achaemenides. In IV und V wird die Tradition lediglich ausgeschmückt.

Bei den Ereignissen in Latium sind die Personen und ihre Schicksale streng quellenmäßig; aber auch hier haben wir erstens

1) Wilamowitz Herakles I² 84 Anm.

Kombination verschiedener Quellen — Bündnis mit Tarchon und Kampf gegen Mezentius, freundliche Haltung des Latinus und Kampf gegen die Latiner —, zweitens gänzlich freies Schalten mit der Chronologie — Tod des Mezentius vor dem des Turnus (darum im Zweikampf mit Aeneas, nicht wie die Tradition wollte mit Ascanius), Konzentration auf wenige Tage, Tod des Turnus vor dem des Aeneas, Gründung von Lavinium erst nach Abschluß der Kämpfe —, Erweiterung des Stoffs durch Hereinbeziehung sonstiger altitalischer Traditionen — Euander und Pallas, die Hilfstruppen des Turnus, darunter Camilla, ferner Diomedes — endlich Ausgestaltung der Tradition in epischem Stil — Kämpfe mit mancherlei Episoden, vor allem aber wieder Mythisches: Prodigien, Allekto, Götterszenen und Göttergeschichten mannigfacher Art, darunter so auffallende Erdichtungen, wie die Verwandlung der Schiffe durch die Mater und die Umformung der altlatinischen Göttin Juturna zur Schwester des Turnus und Geliebten des Juppiter: dies (wie vielleicht das Traumorakel des Faunus, s. oben S. 172, 2) ein merkwürdiger Versuch, sich an der Gräcisierung der einheimischen Götterwelt zu beteiligen, wie ihn später Ovid mehrfach unternommen hat. Sehen wir von der Chronologie und dem was daran hängt ab, so finden sich direkte Widersprüche gegen die Tradition nicht.

Von Nebenfiguren hat Virgil eine Anzahl frei erfunden: so wohl Androgeos in II, Achaemenides (oben S. 109, 3), Nisus und Euryalus, Drances, namentlich viele in den Schlachtszenen, wo die Überlieferung bei weitem nicht ausreichte; aber auch in diesen Dingen berührt er sich gern mit der Tradition und häufig mag nur unsere mangelhafte Kenntnis Schuld daran sein, wenn wir das nicht zeigen können: der Gesandte an Diomedes, Venulus, stammt aus lavinischer Legende (Serv. VIII 9); der Oberhirt des Latinus heißt Tyrrhus nach dem Hirten, in dessen Hütte die Tradition Silvius geboren werden ließ (Serv. VII 760. VII 484) u. s. f.

Die allgemeine methodische Richtschnur, die wir für Virgils Verhalten zu seinen Quellen feststellen können, ist also die: möglichst viel Tradition, bis an das künstlerisch erlaubte Maß, und um das zu erreichen, auch Kombination aus verschiedenen Quellen; freie Ausgestaltung der Tradition, wo sie Lücken zeigt oder zu dürftig ist; beim neuen Stoff Bevorzugung des Mythischen, das überhaupt an die Tradition nur in seinen allgemeinen Formen,

nicht in den einzelnen Szenen gebunden ist[1]); Freiheit in der Anordnung und Kombination des Überlieferten, im übrigen Widerspruch gegen die gesamte Tradition nur im äußersten Notfall.

Sieht man vom Mythischen ab, das zur Historie hinzuzufügen das gute Recht, ja die Pflicht des Epikers ist, so hat Virgil im ganzen die Überlieferung gewissenhafter wiedergegeben, als so mancher römische Annalist, von den historischen Romanen hellenistischer Zeit ganz zu schweigen; man muß sich nur gegenwärtig halten, was diesen Historikern im Punkte der *διασκευή*, der 'Herrichtung' für erlaubt galt. So hat denn auch die antike Aeneiskritik, so weit wir sie zu übersehen vermögen, zwar Virgils wenige Abweichungen von der Historie notiert, aber ohne ihm daraus irgend ein Vorwurf zu machen. Man war überzeugt, daß er über feststehende Tatsachen der italisch-römischen Geschichte nur versehentlich Unrichtiges gesagt habe[2]); im übrigen gesteht man ihm eine gewisse Freiheit in der Gestaltung seiner eigenen Geschichte zu, ja Servius hält es, mit komischer Verkehrung eines bekannten ästhetischen Satzes, für unerlaubt, daß der epische Dichter die nackte Wahrheit berichte, auch z. B. über den Stern der Venus, der nach der Historie Aeneas bis Latium geleitet

1) Wo etwas Mythisches ganz ohne Analogie in der Tradition erfunden wurde, bemerkten das die Kritiker; über die Berechtigung scheint man verschieden gedacht zu haben. Cornutus (Macrob. V 19, 1) notierte zu IV 698 *unde haec historia ut crinis auferendus sit morientibus, ignoratur* (und hier war die Frage sehr berechtigt, da der Dichter wie von einer bekannten Sache spricht), *sed adsuevit poetico more aliqua fingere ut de aureo ramo* (VI 136); er hat also das Recht des Dichters zu solcher Erfindung nicht bestritten. Andere urteilten strenger: Serv. zu III 46 verteidigt die Polydoruserfindung mit dem Beispiel der Romuluslanze, *vituperabile enim est poetam aliquid fingere, quod penitus a veritate recedat,* und IX 81 (Schiffsmetamorphose) *figmentum hoc licet poeticum sit, tamen quia exemplo caret, notatur a criticis.* Das ist die Theorie, der Horaz folgt: *ficta voluptatis causa sint proxima veris: ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi, neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo* a. p. 338. Die Regel, daß der Poet in seiner ganzen Erzählung auf Wahrscheinlichkeit bedacht sein soll (Serv. zu XI 554 [Camilla an die Lanze gebunden] *Probus de hoc loco ἀπίθανον πλάσμα*), wird so aufs Mythische übertragen: Bekanntes läßt sich der Leser aus Gewöhnung gefallen, bei Unerhörtem regt sich der Zweifel.

2) Hygin bei Gellius X 16 über den Anachronismus, der in der Nennung der *Velini portus* durch Palinurus liegt, und über die vermeintliche Konfusion in den Versen über die Griechenbesieger, VI 366. 838; Hygin meint, Virgil würde das bei der endgültigen Redaktion beseitigt haben.

habe.[1]) Das eine aber ist zu verlangen, daß der Dichter die Historie kennt, also nicht aus Unwissenheit ihr widerspricht[2]): deshalb tut er gut, wo er von ihr abweicht wenigstens, dem Kenner zur Beruhigung, auf die wahre Fassung versteckt hinzudeuten. In der Aufspürung solcher Hindeutungen hat die antike Virgilerklärung ein Erkleckliches geleistet[3]) und ist gewiß vielfach Irrwege gegangen; aber ganz abweisen läßt sich, meine ich, die Beobachtung nicht. Virgil übergeht, wie wir sahen (oben 101), die Tradition von der Rückgabe des Palladiums durch Diomedes, deutet aber doch V 704 an, daß ihm die daraus hergeleiteten Beziehungen der Nautier zum Minervenkult nicht unbekannt sind; er übergeht die Tradition, daß Latinus den Troern ein bestimmtes Stück Land geschenkt habe, läßt ihn aber XI 316 die Absicht aussprechen, das zu tun; er läßt den Kampf der Latiner und Troer nicht mit Cato u. a. aus Raubzügen der Troer hervorgehen, aber Juno wirft ihnen in ihrer haßerfüllten Rede doch vor das *arva aliena iugo premere atque avertere praedas* (X 78); und so lassen sich gewiß noch manche Fälle finden, obwohl die Grenze zwischen Hindeutungen gelehrter Tendenz und freier Verwertung überlieferter Motive im einzelnen schwer zu ziehen sein wird.[4])

Ich bemerke schließlich, daß Virgils Verfahren mit der Überlieferung eben das ist, was nach den Anschauungen der Zeit auch Homer befolgt hatte.[5]) Auch der hatte sich ja die wahrhafte

1) I 382 *hoc loco per transitum tangit historiam, quam per legem artis poeticae aperte non potest ponere . . . Lucanus namque ideo in numero poetarum esse non meruit, quia videtur historiam composuisse, non poema.*

2) Serv. I 267 *ab hac autem historia ita discedit Vergilius, ut aliquibus locis ostendat, non se per ignorantiam, sed per artem poeticam hoc fecisse.* Ganz wie Strabons Verteidigung des Homer gegen den Vorwurf der ἄγνοια.

3) So z. B. Servius zu I 368. 487. 491; III 256.

4) Zu den letzteren rechne ich z. B. die Benutzung der pacuvischen Darstellung von Priamus' Tod, oben S. 44, 1; die Äußerung Didos *nec patris Anchisae cineres manisve revelli* IV 427 — das hatte nach der Überlieferung Diomedes getan —; die Umformung von Mezentius' Forderung der *primitiae* zu seinem frevelhaften Gebet X 773 (oben S. 209) u. a. m.

5) Das folgende nach Strabons Einleitung, die auch für das Verständnis Virgils sehr lesenswert ist: sie gibt die Anschauungen über Homer und die epische Dichtung, wie wir sie etwa bei Virgil voraussetzen dürfen. Der Kerngedanke p. 20 τόν τε Ἰλιακὸν πόλεμον γεγονότα παραλαβὼν ἐκόσμησε ταῖς μυθοποιίαις, καὶ τὴν Ὀδυσσέως πλάνην ὡσαύτως· ἐκ μηδενὸς δὲ ἀληθοῦς

Geschichte vom trojanischen Krieg und der Heimkehr des Odysseus vorgenommen und poetisch bearbeitet (*διεσκεύασε*), d. h. die von der Tradition berichteten Ereignisse ausgeschmückt und veranschaulicht (*διάθεσις*), andererseits zu den schlichten menschlichen Vorgängen allerlei Übernatürliches und Wunderbares (*μῦθος*) hinzuerfunden, um seine Zuhörer mehr zu erfreuen und zu ergreifen und angenehmer zu belehren, als dies eine einfache historische Erzählung vermag. Auch er berichtet also nichts direkt Unwahres (höchstens hie und da wo ers nicht besser weiß), sondern unter der Hülle des Mythus birgt sich, dem verständigen Leser kenntlich, die wahre und echte Historie.

II. Die Vorbilder.

Mit dem, was wir Originalität des Dichters nennen, hat die geschilderte Abhängigkeit von der Tradition wenig oder nichts zu tun. Die Originalität besteht ja doch nicht in der freien Erfindung eines Stoffes — wie wenige unter den großen Meisterwerken der Poesie wären dann Original —, sondern zumeist in der vollkommenen Aneignung, d. h. Neuschöpfung eines überlieferten. Sehen wir von den attischen Tragikern ab; selbst die hellenistischen Poeten, die zur Überlieferung in ähnlichem Verhältnis standen wie Virgil, fanden dabei doch, soweit sie eben wirklich Poeten waren, Spielraum genug zur Entfaltung eigener schaffender Kräfte; und auch für Virgil bot die Überlieferung — man denke etwa an Dido — kaum je mehr als das Gerippe der Handlung. Des großen Dichters Phantasie wird durch einen in den Grundlinien feststehenden Stoff nicht niedergedrückt, sondern gehalten, gehoben und getragen; ja er sucht nach ausgeprägten

---

ἀνάπτειν κενὴν τερατολογίαν οὐχ Ὁμηρικόν. S. 15 f. die Widerlegung des eratosthenischen Satzes *ποιητὴν πάντα στοχάζεσθαι ψυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας.* Die Dreiteilung der Poesie in *ἱστορία, διάθεσις* und *μῦθος* (nach Polybios) p. 25: *τῆς μὲν οὖν ἱστορίας ἀλήθειαν εἶναι τέλος . . τῆς δὲ διαθέσεως ἐνέργειαν . . μύθου δὲ ἡδονὴν καὶ ἔκπληξιν* (fast identisch die bekannte Unterscheidung der *ἱστορούμενα* in *ἱστορία, μῦθος* und *πλάσμα* Sext. adv. gramm. 263, wobei der *μῦθος* als *πραγμάτων ἀγενήτων καὶ ψευδῶν ἔκθεσις* definiert wird, lateinisch *historia, fabula, argumentum* Cic. de invent. I 27 u. a.); das findet sich alles bei Homer, als Beispiel für die *διάθεσις* werden die Schlachtschilderungen genannt.

Gestalten der Sage und Geschichte, daß sie ihm zu Gefäßen eigener mächtiger Gefühle dienen oder zu Gerüsten, an denen er die Fülle anmutiger Erfindungen ranken lassen kann, die ihm ununterbrochen aus dem reichen Boden seiner Phantasie emporsprießen. Virgils Schaffen ist anderer Art: bei ihm steht zwischen der eigenen Phantasie und der Überlieferung das Vorbild. Des Nachweises bedarf diese Tatsache nicht; wohl aber noch der näheren Bestimmung des Wie und Warum.

Die Abhängigkeit von den Vorbildern beginnt mit der äußeren Form, bei der volle Selbständigkeit von vornherein ausgeschlossen schien. Ein heroisches Epos war nur in homerischem Vers und Stil denkbar, und ein homerischer Stil in lateinischer Sprache nicht ohne Anknüpfung an Ennius. Virgil übersetzt nicht und übernimmt von seinen römischen Vorgängern selten mehr als einzelne Worte und Wendungen; aber über das ganze Gedicht verstreut sind die deutlichen und absichtlichen Reminiszenzen. Virgil sucht nach Gelegenheiten, homerische Epitheta und Wortgruppen, Metaphern und Bilder zu übertragen, und Edelsteine ennianischen Stils in neuer Fassung zu präsentieren. Er hat freilich sein eigenes Stilideal und niemand bezweifelt, daß er auf diesem Gebiete Großes geleistet hat; aber er schuf auch hier nicht frei aus sich heraus, sondern prüfte mit unendlicher Geduld und unermüdlicher Erwägung, was sich von den alten Werksteinen zu dem neuen Bau verwenden lasse.

An die äußere Form schließt sich unmittelbar ein zweites großes Gebiet der Nachahmung. Die Welt, die Virgil im homerischen Stile schilderte, mußte auch die homerische sein. Die Bewohner seiner Erde und seines Himmels waren die homerischen; so mußten sie auch wie jene sich tragen und gebärden. Das hatten ja auch die großen hellenistischen Dichter empfunden; und da sie nicht darauf verzichten wollten, auch die Tradition der heroischen Dichtung wieder aufzunehmen, hatten sie die Gebiete nach Möglichkeit vermieden, die Homer ein für alle Mal besetzt hatte — Schlachtschilderungen u. dgl. —; hatten Personen in den Vordergrund gestellt, die in der Sage nur Nebenrollen spielten; hatten mit Vorliebe Empfindungen und Leidenschaften dargestellt, die es in jener alten Zeit ja wohl auch gegeben haben mußte, die aber in der Erhabenheit des alten Stils keinen Raum gefunden hatten; kurz, sie hatten die alten Geschichten aus dem

Mythischen ins menschlich Begreifliche hinübergespielt — und das Resultat von dem allen war doch nur ein Kompromiß gewesen. Einen Kompromiß schließt auch Virgil; er verzichtet nicht darauf, seine eigenen Anschauungen über Leben und Welt und Gottheit, seine eigenen Gefühle auszudrücken, aber er tut es durch das Medium der homerischen, und, wie um jenes moderne Element möglichst unauffällig anzubringen, schließt er sich in allem, was ihm indifferent scheint, um so enger an das Vorbild an.

Auch dies aber ist im Grunde nur eine Frage des Stils, die mit der Invention nicht unlöslich zusammenhängt. Wir treten jetzt an diese heran.

Landschaftliche Schilderungen gibt Virgil nur wenig; aber die wenigen ausführlichen sind Imitationen: der Hafen an der libyschen Küste nach dem Phorkyshafen der Odyssee; der Schlund im Ampsanctustal (VII 563) nach der acherusischen Höhle bei Apollonios (II 736); der Aetna mit seinen Schrecken (III 571) nach Pindar (Pyth. I 34). Freilich hat Virgil in allen drei Fällen die Schilderung seines Vorbilds gesteigert und in seinen Stil übertragen; aber vom Vorbild geht er aus, nicht von der eigenen Anschauung. Die Schilderung des Seesturms in I vermeidet fast geflissentlich jeden Zug, der auf eigene Beobachtung schließen lassen könnte. Die Gleichnisse, soweit sie Naturvorgänge heranziehen, sind ganz überwiegend entlehnt: selbt ein so auffallendes und gesuchtes, wie den Vergleich eines schwankenden Gemüts mit dem von der Wasserfläche eines Beckens zurückgeworfenen zitternden Sonnenlicht übernimmt Virgil unbedenklich (VIII 22, Apollon. III 754). — All diese Naturdinge haben im Epos nicht viel Bedeutung; aber die Fälle sind vorbildlich für die ganze Erzählung.

Man kann im allgemeinen sagen, daß Virgil, wie er den Stoff seiner Handlung der Tradition entnimmt, so in dem äußeren Umrisse seiner Handlungen sich mehr oder weniger eng an die Vorbilder anlehnt. Und zwar sind das Wesentliche hierbei nicht die großen Hauptmotive, die die Aeneis der Odyssee und Ilias verdankt; daß auch am Grabe des Anchises Wettspiele gefeiert werden, daß auch Aeneas zu den Schatten hinabsteigt, daß auch in Latium ein Schiffslager verteidigt, eine Stadt bestürmt, um eine Frau gekämpft wird — das und dessen gleichen sind Allgemeinheiten, die für die Selbständigkeit des Entlehners ohne Konsequenz sein könnten. Aber wenn nun auch in den Wettspielen

der Aeneis ein trotziger Faustkämpfer schwer einen Gegner findet, ein Ausgleiten den Sieg im Wettlauf entscheidet, ein Bogenschütze den Faden, an dem die Taube hängt, statt dieser selbst trifft; wenn auch Aeneas in der Unterwelt einen jüngst verunglückten Gefährten, einen unversöhnten Feind und einen alten Kriegskameraden trifft und spricht; wenn auch Turnus wie Achill durch ein Trugbild von seinem Gegner abgezogen wird und der entscheidende Zweikampf sich in denselben drei Phasen abspielt wie Homer — so tritt unzweifelhaft zu Tage, daß Virgil, weit entfernt, fremde Motive zu vermeiden, vielmehr durchweg und mit vollem Bewußtsein von ihnen ausgeht und an sie erinnert. Wenn er ein Stück seiner Geschichte sich im Bild einer epischen Handlung veranschaulichen will, so entwickelt sich dies Bild nicht auf dem Grund seiner wenn auch von fremder Dichtung befruchteten eigenen Phantasie, sondern er sucht in fremder Dichtung nach analogen Szenen und gestaltet diese nach den Anforderungen seiner eigenen Geschichte um.

Und es bleibt nicht bei den äußeren Umrissen der Handlung. Wenn er die Gefühle des Aeneas in der Todesnot des Seesturms ausdrücken will, so schafft er nicht selbst ein anschauliches Bild dafür, sondern überlegt sich, wie weit er den Ausdruck, den Odysseus in gleicher Lage seinen Gefühlen gab, für seine Zwecke brauchen kann. Wenn er Didos Jammer und Verzweiflung ausdrücken will, so verkörpern sich ihm diese Gefühle nicht intuitiv in anschaulichem Bilde, das sich aus dem eigenen Innern losrang, sondern er hält nach fertigen, von anderen bereits gestalteten Bildern Umschau, die sich mit der gedachten Situation zur Deckung bringen lassen. Er ist darin selten so weit gegangen wie in diesem Falle; aber Spuren dieses Verfahrens fehlen nirgends.

Der Modus der Nachahmung ist in den einzelnen Fällen sehr verschieden, bewegt sich aber zwischen zwei extremen Typen. Der einfachste Fall ist der, daß ein Abschnitt fremder, meist homerischer Dichtung als Ganzes die Unterlage zu einem entsprechenden virgilischen Abschnitt hergibt: als Beispiel kann der Eid und Eidbruch oder der Zweikampf am Schluß von XII dienen; im weitesten Umfange ist diese Technik bei den Wettkämpfen geübt. Der komplizierteste Fall ist der, bei dem man von Nachahmung einer einzelnen Szene kaum mehr reden kann, sondern

Motive und Züge verschiedenster Herkunft zu einem neuen Ganzen zusammengeflochten sind: ich nenne das Harpyien- und Polydorosabenteuer, die Szene der Allecto mit Turnus, vor allem aber die Geschichte Didos, die Züge mehrerer poetischer Figuren in sich vereinigt, ohne doch einer völlig zu gleichen.

Gewiß fehlt es bei Virgil nicht ganz an Szenen, bei denen wir Anlaß haben, freie Erfindung anzunehmen; ich rechne dazu z. B. den vortrefflich erfundenen Auftritt im Hause des Anchises. Aber wenn man sich diese Szenen vergegenwärtigt, wird man bemerken, daß sie zumeist handlungslos oder handlungsarm sind, mehr Begegnungen und Gespräche, als Taten, mehr Zustandsbilder als äußere Vorgänge oder innere Entwickelungen: man denke an Creusas Erscheinung in II, an Aeneas mit Andromache in III, an Ilioneus und Latinus in VII, an Aeneas und Euander: in diesen und anderen Fällen ist das wesentliche an der Erfindung nicht die Handlung, sondern was gesprochen und empfunden wird, selbst in den Euanderszenen, die so lebendig und anschaulich dargestellt sind wie weniges von den Partieen, bei denen Virgil im wesentlichen auf eigenen Füßen steht.

Fragt man nun nach dem Grunde der ganzen höchst merkwürdigen Erscheinung, so kann derselbe, wie schon oben bemerkt, in irgend welcher Theorie, die das freie Schaffen verboten hätte, nicht gesucht werden. Die Grenze zwischen dem Nichtwollen und dem Nichtkönnen ist hier schwer zu ziehen; aber im letzten Grunde hat Virgil nicht selbständig gestaltet, weil auch er nicht besaß, was seinem Volke als Ganzem versagt war, eine starke Phantasie. Das ist ja bei jenen oben aufgezählten Stufen der Nachahmung das gemeinsame, daß sie hinweisen auf einen ursprünglichen Mangel an intuitiver bildlicher Anschauung, die sich sonst dem Dichtergemüt mit unwiderstehlicher Gewalt aufdrängt, bis sie ihn zu Gestaltung zwingt. Wohl lebte in Virgil, wie in anderen großen römischen Dichtern, starkes begeistertes Gefühl; er hat den Schmerz eines greisen Vaters, der seinen einzigen Sohn hingeben muß, oder Herzeleid und Kränkung einer stolzen Frau, die vom Geliebten verlassen wird, ebenso tief empfunden wie die Größe des augusteischen Prinzipats und die Segnungen des augusteischen Friedens; aber die Phantasie war zu schwach, um zum selbständigen Ausdruck dieses Gefühls zu gelangen, und deshalb griff er zu bereits geformten Werkstücken — ebenso wie Properz,

an dessen glühender Leidenschaft ich nicht zweifele, doch diese Leidenschaft nur in den überkommenen Formen der hellenistischen Erotik auszudrücken vermochte, oder wie selbst Lucrez, der phantasiestärkste unter den Lateinern, dessen wahre Begeisterung für seine Lehre und ihren Meister aus jeder Zeile spricht, doch den Hymnus auf diesen Meister in Bilder kleidet, die er von anderen übernommen hat. Diese eigentümliche Schwäche der Phantasie, die also mit Gefühllosigkeit keineswegs zu verwechseln ist, tritt ja doch nicht in der Poesie nur zu Tage; sie drückt dem gesamten römischen Geistesleben, Kunst und Wissenschaft, Religion und Philosophie ihren Stempel auf, ja bis in Politik und Kriegführung erstreckt sie ihre deutlichen Wirkungen: das *imperium Romanum* ist das Werk von Männern, deren Phantasie im Vergleich mit den übrigen Kräften des Geistes und Charakters nicht wie bei einem Napoleon stark genug war, um die Herrschaft an sich zu reißen.

Infolge dieser eigentümlichen Geistesanlage hat dem römischen Volke nicht nur die Fähigkeit, nein auch das Bedürfnis nach einer originalen Poesie gefehlt. Mehr als die Tatsache der Imitation selbst kann es uns verwundern, daß die stete Abhängigkeit von fremden Vorbildern nicht als Schwäche empfunden, nicht als Mangel beklagt wurde, den man, wenn er doch einmal unvermeidlich war, doch wenigstens so viel wie möglich zu verdecken gesucht hätte. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Horaz, weit entfernt davon, auch nur den Versuch zu machen, sein selbständiges Talent zur Anerkennung zu bringen, setzt vielmehr seinen Stolz darein, der erste römische Interpret des Archilochos, des Alkaios und der Sappho zu sein, und erkennt die Überlegenheit der griechischen Dichtung über die römische nicht etwa in ihrer Originalität, sondern in ihrer größeren Formvollendung. Bei Virgil bemerkt man nicht das Bestreben, sich von Homer und anderen Vorbildern zu entfernen oder doch seine Abhängigkeit zu verschleiern; man hat vielmehr den Eindruck, daß er diese Abhängigkeit möglichst offensichtlich zur Schau trägt. Es ist ja auch seinen Zeitgenossen nicht eingefallen, ihn deswegen zu tadeln; man tadelte, wo er hinter seinem Vorbild zurückzubleiben, man lobte, wo er es zu übertreffen schien, man entschuldigte einzelne mißlungene Nachahmungen als Übertreibung eines an sich löblichen Bestrebens.[1])

1) Macrob. V 13, 40 *sed haec et talia ignoscenda Vergilio, qui studii circa Homerum nimietate excedit modum.*

Zweifel scheinen nur darüber gewaltet zu haben, ob die wörtliche Übernahme zahlreicher Stellen des Dichters würdig sei: Virgil selbst bekannte sich zu dieser Übernahme offen und mit Stolz.[1]) In Rom hat von jeher nicht nur eine von Vorbildern unabhängige Poesie, sondern auch der Begriff einer solchen gefehlt; man empfand die Imitation nicht als ein Zurückbleiben hinter der Selbständigkeit, sondern als einen Fortschritt gegen die Übersetzung; eigener Stil, nicht eigene Erfindung ist des römischen Dichters Stolz die Jahrhunderte hindurch gewesen. Wenn aber selbst der geistige Aufschwung der augusteischen Zeit nicht zu einem Durchbrechen der Tradition führte, so mag hierzu wohl mitgewirkt haben die ganze Richtung der griechischen Literatur des Hellenismus, die Richtung auf Nachahmung der Alten, die — wenigstens was den Stil anlangt — in Poesie und Prosa jede Möglichkeit erschöpft und jede Höhe erreicht zu haben schienen. Gewiß besteht ein großer Unterschied in Art und Grad der Abhängigkeit, aber ebenso gewiß haben die Dichter der augusteischen Zeit, wenn sie sich vom ausschließlichen Einfluß der Alexandriner freizumachen und in Epos, Drama und Lyrik den Zugang zu den echten Klassikern zu gewinnen suchten, damit nur zu tun gemeint, was sie ihre bisherigen Lehrmeister tun sahen. Der Unterschied, dessen sie sich bewußt waren, bestand nur darin, daß ihnen die

1) Auch sein Verteidiger Asconius war nicht damit einverstanden *quod pleraque ab Homero sumpsisset; sed hoc ipsum crimen sic defendere assuetum ait: 'cur non illi quoque eadem furta temptarent? verum intellecturos, facilius esse Herculi clavam quam Homero versum subripere'* (Sueton p. 66). D. h. der Tadel des Asconius bezog sich nicht auf die Imitation als solche, sondern eben auf die *furta* einzelner Verse. Zu Virgils Zeit, als die hellenistische Kleindichtung in Rom ihre Blüte eben erst erlebt hatte und, wie die Ciris lehrt, auch noch keineswegs abgestorben war, wird sich ohne Zweifel die aus Kallimachus' Kreisen stammende Opposition gegen die großen epischen Homerimitationen auch gegen die Aeneis gekehrt haben; und wie jene Alexandriner die skrupellose Entlehnung homerischer Wendungen bei ihren Zeitgenossen verhöhnten, mag man auch die homerischen 'Diebstähle' Virgils benutzt haben, um sein Gedicht als 'kyklisches' zu brandmarken. Die *Furta* des Perellius Faustus und die *Homoeon Elenchon libri* des Octavius Avitus haben ja ihr Vorbild auch in Alexandria: eine ganze Anzahl von Schriften über die *κλοπαί* berühmter Autoren hat Porphyrios (bei Euseb. praep. ev. X 3) zusammengestellt; die Probe von den Homerdiebstählen des Antimachos, die da gegeben wird, ist das nächste Analogon zu Macrobius' Zusammenstellungen.

ungleich schwerere Aufgabe zufiel, die Schöpfungen eines fremden Volkes nachzuahmen, und die eigene Sprache hierzu erst geschmeidigt und gefestigt, bereichert und verfeinert werden mußte. In der Aufgabe und ihrer Lösung lag aber zugleich ein neuer Grund des Stolzes: mit der Nachahmung wurden jene fremden Klassiker in Rom heimisch gemacht, für Rom sozusagen erst gewonnen. Virgil war zu bescheiden und verständig, als daß er gemeint hätte, Homer erreichen oder gar übertreffen zu können; aber gewiß hat er danach gestrebt, etwas zu schaffen, was für den Römer annähernd das sein könnte, was dem Griechen Homer war. Dabei wäre es ihm widersinnig erschienen, auf homerische Schönheiten zu verzichten um original zu sein; im Gegenteil, das Schönste und Beste des fremden Dichters glaubte er nachahmen zu müssen, um es damit für sein Volk zu gewinnen: die Imitation erschien ihm nicht als Notbehelf, dessen er sich zu schämen hätte, sondern als patriotische Tat, auf die er stolz war.

III. Das Eigene.

Die geschilderte Technik der Quellenbenutzung und Imitation wäre, ohne Geist und Gefühl, ohne Gedanken und Geschmack ausgeübt, nichts als ein untergeordnetes Handwerk; das Resultat ein billiges und schlechtes Mosaik, dessen Fugen überall klaffen, dessen Farben nirgends zusammenstimmen, dessen Linien, charakterlos und unklar, nichts ausdrücken als die Impotenz der Verfertigers. Daß die Aeneis ein solches Stümperwerk nicht ist, haben unzählige Leser empfunden und gerade solche vielfach bezeugt, die in Fragen literarischer Kunst ein gewichtiges Wort zu sprechen haben. Nachweisen läßt es sich — soweit man überhaupt die Vorzüglichkeit eines Kunstwerkes nachweisen kann — nur dadurch, daß die eigenen Gefühle, Gedanken und künstlerischen Tendenzen des Dichters aufgezeigt werden; das ist in den Untersuchungen des ersten Teiles versucht worden und wird in den nachfolgendem zusammengefaßt und weiter geführt werden. Denn das freilich läßt sich wissenschaftlich beweisen, daß Virgil nicht mechanisch nachgeahmt hat. Gewiß sind ihm Fehlgriffe nicht erspart geblieben; gelegentlich deckt sich die nachgeahmte Situation zu wenig mit der darzustellenden, als daß man nicht trotz aller aufgewandten Kunst die Inkongruenz empfände; öfter noch sind bei der Ver-

schmelzung disparater Züge zu einem neuen Ganzen Widersprüche oder Unklarheiten entstanden; endlich, was vielleicht am bedenklichsten ist, büßen die eigenen Intentionen des Dichters bei dem Durchgang durch das fremde Medium an Leuchtkraft ein, so daß sie oft genug dem Leser nicht unmittelbar sich aufdrängen, sondern erst bei eingehender Betrachtung zu Tage treten. Das alles soll nicht geleugnet werden, und der objektive Nachweis solcher Fälle wird zur richtigen Würdigung des Ganzen unerläßlich sein [1]); nur kann man über die Mängel in der Ausführung von künstlerischen Absichten nicht billig urteilen, ehe man diese Absichten selbst erkannt und die Fälle ihres Gelingens gewürdigt hat. — Hier soll kurz rubriziert werden, in welchen Richtungen die selbständige Tätigkeit des Dichters zu suchen ist; wobei ich von allem, was den Stil im engeren Sinne betrifft, absehe.

Zunächst ist hier das, was oben über den von anderen entlehnten äußeren Umriß der Handlung gesagt wurde, dahin zu präzisieren, daß Virgil häufig ein von anderen entlehntes Bild selbständig ausführt, es sozusagen nach vorwärts oder rückwärts sich entwickeln läßt, indem er es anders als in der Vorlage motiviert oder andere Folgen haben läßt. So steht ihm, als er den Kampf

1) Ich habe wiederholt auf dergleichen hingewiesen, z. B. S. 51 fg. 53. 62. 96. 103. 110. 118, 1. 134, 2. 138, 1. 183. 185; eine umfassende Untersuchung gehört nicht zur Aufgabe dieses Buchs. In neuester Zeit hat man mit Vorliebe solchen Mängeln der Aeneis nachgespürt, so Georgii an vielen Stellen seiner Antiken Aeneiskritik; Neermann, Über ungeschickte Verwendung homerischer Motive in der Aeneis, Plön 1882; P. Cauer, Zum Verständnis der nachahmenden Kunst des Virgil, Kiel 1885; W. Kroll a. a. O. (oben 63, 1), der freilich außerdem noch zahlreiche andere Mängel, nicht etwa als Ausnahmen, sondern als die Regel hervorhebt: Planlosigkeit des ganzen Gedichts, im einzelnen massenhafte Widersprüche, Unklarheiten, Vergeßlichkeiten, Unwahrscheinlichkeiten u. s. f. Bei allen Genannten vermisse ich vielfach das rechte Verständnis für Virgils eigentümliche Absichten, am meisten bei Kroll, auf dessen Behauptungen ich des öfteren ausdrücklich eingegangen bin. Vgl. jetzt die einsichtigen Besprechungen seiner Arbeit von Deuticke in den Jahresber. d. philolog. Vereins 1901 und Helm Burs. Jahresber. 1902, mit denen ich mich in vielen Punkten berühre. — Auf die Selbständigkeit Virgils in der Imitation hat (wie auch z. B. Sainte-Beuve) Plüß mehrfach vortrefflich hingewiesen, z. B. 38 f.; aber er spannt den Bogen zu straff, wenn er 342 ff. Virgil nur im gleichen Sinne Nachahmer sein läßt, wie das jeder andere große Dichter auch sei; dabei wird die Eigenart des virgilischen Schaffens verflüchtigt, der Schwerpunkt seiner Leistung verrückt.

um das Lager schildern will, aus der homerischen Teichomachie ein wirkungsvolles Bild vor Augen: ein Tor des Lagers ist geöffnet, zu beiden Seiten des Eingangs steht ein riesiger Wächter. Bei Homer halten diese das Tor offen, um die Fliehenden aufzunehmen; bei Virgil haben sie es, da den Belagerten das Wagnis der Feldschlacht untersagt ist, geöffnet und fordern höhnisch die Stürmenden auf, herein zu kommen: sie verlangen in ihrem trotzigen Übermut nach dem Kampfe Mann gegen Mann. Oder: Virgil will schildern, wie Aeneas und Dido sich zum erstenmal in Liebe vereinigen. Aus Apollonios steht ihm das Bild vor Augen, wie Jason und Medea in einer Höhle auf Korkyra, durch die Not gedrängt, heimlich ihre Ehe vollziehen. Virgil übernimmt diese Situation, aber er muß sie neu motivieren, und man wird gestehen, daß der Jagdzug und das Unwetter zu diesem Behuf vortrefflich erfunden sind. — Ein Beispiel für die Entwickelung nach vorwärts. Das Bild ist folgendes: ein Wettlauf; einer der Läufer gleitet aus und kommt damit um den Preis. So bei Homer und bei Virgil; aber bei jenem bleibts dabei, bei diesem benutzt Nisus, als er selbst nicht siegen kann, seinen Fall, um Euryalus den Sieg zuzuspielen. Oder: zwei Helden, nächtlich auf Kundschaft ausgesandt, morden im feindlichen Lager; bei Homer kehren sie glücklich zu den Ihren zurück, bei Virgil bringt ihnen ihr unvorsichtiges Wagnis den Tod. — In allen den genannten Fällen wird nicht nur die äußere Handlung, sondern der seelische Vorgang neu gestaltet; das ist ein weiterer höchst wichtiger Punkt. Vieles der Art ist früher berührt worden; ich erinnere an die letzte Szene der Aeneis, Turnus' vergebliches Bitten: äußerlich der Iliasszene zum Verwechseln ähnlich, der seelische Vorgang bei Turnus wie bei Aeneas ein gänzlich neuer; der Held von seinen Irrfahrten dem Gastfreund erzählend: wie anders dabei Didos Empfindungen als die des Alkinoos; der Eidbruch in XII psychologisch betrachtet völlig verschieden von dem in Δ, u. s. f. Diese Neugestaltung haben wir aber selbst dort, wo Virgil nicht nur die Führung der Handlung, sondern auch den Ausdruck des Gefühls imitiert: Aeneas empfindet bei seinen Worten im Seesturm etwas ganz anderes als Odysseus in gleicher Lage, und auch in der Geschichte Didos ist der seelische Prozeß, der von der Entdeckung der Untreue bis zum Tode führt, in dieser Form Virgils Eigentum, so wenig ihm von dem einzelnen gehört.

Zu den genannten selbständigen Neumotivierungen u. dgl. führten wesentlich die sachlichen Anforderungen der Handlung und der Charaktere. Der zweite wichtige Gesichtspunkt ist der recht eigentlich künstlerische — wenn man will formal künstlerische. Virgil verfolgt sehr bestimmte und deutlich nachweisbare Ziele der künstlerischen Wirkung mit Hilfe einer aufs feinste ausgebildeten und für ihre Zwecke einzig geeigneten Technik; und wenn seine sachlichen Intentionen hie und da nicht mit aller wünschenswerten Schärfe und Klarheit herausgearbeitet sind, seine künstlerischen Intentionen verfehlen ihr Ziel nicht. Auch sie treten uns am greifbarsten entgegen, wo wir das Hilfsmittel des Vergleichs haben; um nur ein Beispiel von den früher erörterten zu nennen, erinnere ich an die Umformung des homerischen Eidbruchs; weitere werden zahlreich im folgenden begegnen. Es versteht sich, daß wir auch hierin Virgil an Frühere anknüpfen können — wo würde je eine künstlerische Technik aus dem Nichts geschaffen? — aber man wird keinesfalls behaupten können, daß Virgil in diesem Punkte unselbständiger Nachahmer sei; er hat von anderen gelernt, aber keiner seiner Lehrer hat, soviel wir wissen, das erstrebt und erreicht, was sein Ziel war. In der Geschichte der erzählenden Kunst macht Virgils Aeneis Epoche.

Die beiden genannten Richtungen sollen in den folgenden Kapiteln verfolgt werden; als Schlußresultat wird sich uns eine schärfere Bestimmung der Ziele von Virgils epischer Technik ergeben. Die große Wirkung, die sein Gedicht ausgeübt hat, beruht freilich zum besten Teile auf etwas anderem, das wenigstens erwähnt werden muß, wo von dem Eigenen Virgils die Rede ist: das ist einerseits die Wärme des sympathetischen Gefühls, andererseits die Kraft des sittlich-religiösen und nationalen Empfindens, beides zusammen recht eigentlich die Grundpfeiler der Dichtung. Dies beides näher zu beschreiben ist nicht unsere Aufgabe; wir haben es mit der *ars*, nicht mit dem *ingenium* Virgils zu tun.

IV. Die Arbeitsweise.

Es liegt auf der Hand, daß die Arbeit auf Grund der geschilderten Methode mühsam genug sein mußte — ganz abgesehen von der auf die äußere Form verwendeten Sorgfalt. Eindringendes Studium der Quellen und Vorbilder mußte der Ausführung vorher-

gehen[1]); überblickt man z. B. die in der Didogeschichte auch uns noch kenntlichen Reminiscenzen aus Epos, Epyllion und Tragödie, so kann man nicht anders annehmen, als daß ein systematisches Durcharbeiten der einschlägigen Dichtungen die Grundlage der eigenen Arbeit bildete.[2]) Wie unendlich vielfach abwägende Überlegung dazu gehörte, um dann die entlehnten Motive dem Gang der eigenen Geschichte einzufügen, davon wird man sich schwerlich eine zu große Vorstellung machen können.

Wie lange Virgil an der Aeneis gearbeitet hat, wissen wir nicht genau. Von der Vollendung der Georgica bis zum Tode des Dichters stehen zehn bis elf Jahre zur Verfügung, von 29—19; aber es ist unwahrscheinlich, daß Virgil unmittelbar nach den Georgica an die Aeneis ging: wir wissen durch seine eigenen Worte[3]), daß er sich damals noch mit einem ganz anderen epischen Plane trug. Jedenfalls war er im Jahre 26 oder 25 bereits am Werk: Augustus hat ihn aus Cantabrien brieflich um Mitteilung des Entwurfs oder wenigstens einzelner Verse gebeten (Suet. p. 61 R.), umsonst; um dieselbe Zeit verkündet Properz (II 34, 63), daß die Aeneis im Entstehen begriffen sei, und scheint das Prooemium bereits zu kennen, braucht aber weitere Kunde vom Inhalt nicht besessen zu haben; wir werden uns das Gedicht damals in den ersten Anfängen zu denken haben. Frühestens gegen Ende des Jahres 23, nach dem Tode des Marcellus, hat Virgil die Bücher II, IV und VI vor Augustus und seinem engsten Kreise rezitiert.[4])

---

1) Virgil selbst schrieb an Augustus: *tanta incohata res est, ut paene vitio mentis tantum opus ingressus mihi videar, cum praesertim ut scis alia quoque studia ad id opus multoque potiora inpendam* (Macrob. I 24, 11). Damit sind aber nicht nur historisch-antiquarische, sondern auch, und vielleicht vor allem, philosophische Studien gemeint.

2) S. auch z. B. oben 212, 1.

3) georg. III prooem., dazu Norden Neue Jahrb. VII (1901) 315 ff.

4) Suet. p. 61 R. Dagegen kann die Notiz bei Servius zu IV 323 *cum privatim paucis praesentibus recitaret Augusto, nam recitavit primum libros tertium et quartum* nicht in Betracht kommen; VI ist hier beiseite gelassen, weil das für die Stelle irrelevant war, Servius erwähnt die Rezitation selbst VI 861; für II gegen III (was sogar absichtliche Korrektur sein kann) spricht schon, was über das chronologische Verhältnis der beiden Bücher festzustellen ist. Daß aber Virgil jene drei Bücher wählte, weil sie zuerst fertig waren, nehme ich allerdings an (anders Kroll 160); welchen Sinn hätte

Über die Arbeitsweise haben wir den gewiß auf beste zeitgenössische Quellen zurückgehenden Bericht Suetons (59 R.). Danach hat Virgil die Aeneis zunächst in Prosa konzipiert und den Stoff auf zwölf Bücher verteilt, bei der Ausarbeitung sich aber nicht an die Reihenfolge der Bücher gehalten, sondern einzelne Stücke, je nachdem es ihm paßte, herausgegriffen und für sich ausgeführt.[1]) Und zwar verfuhr er dabei nicht so, daß er mit peinlicher Erwägung Wort zu Wort und Vers zu Vers setzte, sondern überließ sich dem raschen Zuge der Improvisation, wobei auch Verse unvollendet blieben; die Ausfeilung, die zugleich wesentliche Verkürzung des ersten Entwurfs war, erfolgte nach und nach und ist nicht zu Ende geführt worden.[2])

Das Merkwürdigste bei diesem Verfahren ist gewiß das *particulatim* und *nihil in ordinem componere*. Bei der ausgeprägten Richtung des Dichters auf Einheit und Geschlossenheit der Wirkung wird man dies nicht so verstehen dürfen, daß er bald dies, bald jenes bruchstückweise in Angriff nahm, also etwa heute einen Monolog der Dido, morgen ein beliebiges Stück der Kämpfe niederschrieb; man wird vielmehr annehmen, daß es kleine abgeschlossene Bestandteile, Gedichte im Gedicht waren, die er für sich ausführte, daß also das *nihil in ordinem* stark übertreibt. Ein solches für sich ausgeführtes kleineres Ganze scheint die Jugendgeschichte der Camilla in XI zu sein, und man könnte das Gleiche von mancher episodischen Szene, etwa der Geschichte des Nisus und Euryalus in IX oder der von Hercules und Cacus in VIII vermuten; im allgemeinen aber sind die Teileinheiten des Gedichts die einzelnen Bücher, und für eines wenigstens läßt sich die gesonderte Bearbeitung außer der Reihe mit absoluter Sicherheit nachweisen, für III. Wenn Virgil dem Augustus II, IV und

---

es sonst z. B. gehabt I wegzulassen? Das stimmt ja auch durchaus dazu, daß er die Einzelteile *prout liberet arripuit;* es liegt auf der Hand, warum ihn jene drei Bücher zu allererst zur Ausarbeitung anlocken mußten.

1) *Aeneida prosa prius oratione formatam digestamque in XII libros particulatim componere instituit prout liberet quidque et nihil in ordinem arripiens.*

2) *ut ne quid impetum moraretur quaedam imperfecta transmisit, alia levissimis verbis velut fulsit, quae per iocum pro tibicinibus interponi aiebat ad sustinendum opus, donec solidae columnae advenirent* ebd. Dazu über die Arbeit an den Georgica ebd.: *traditur cotidie meditatos mane plurimos versus dictare solitus ac per totum diem retractando ad paucissimos redigere.*

VI vorlas, so gab er damit drei für sich bestehende abgeschlossene Gedichte, die der Verbindung durch III und V nicht bedurften; VI ist sogar in einem unbedeutenden Einzelzuge vielmehr an IV angeknüpft worden, das bereits fertig vorlag.[1]) Virgil hat also diese Teilstücke nicht nur außer der Reihe ausgeführt, sondern auch ohne nähere Berücksichtigung dessen, was er in früheren, aber noch nicht ausgeführten Büchern zu sagen haben würde. Als er in VII und VIII die Prodigien, in VI die Palinurusgeschichte schrieb, mußte er, sollte man meinen, wissen, daß er in III und V von denselben Dingen zu sprechen haben würde; aber er hat zunächst einmal provisorisch die Dinge so dargestellt, als erschienen sie im Laufe der Dichtung jetzt zum ersten Male; d. h. er hat zunächst völlig in sich abgeschlossene Gedichte geschaffen, die alle speziellen Voraussetzungen in sich selbst enthielten, und es der Zukunft vorbehalten, aus diesen Teilen ein Ganzes zu gestalten. Er hat aber auch, wie eben das Verhältnis von III zu den späteren Büchern deutlich lehrt, diese späteren geschrieben, ehe ihm der Plan der früheren in allen Details endgültig feststand. In großen Zügen mußte natürlich der Gang der Erzählung und ihre Disposition festgelegt sein; darum ist denn auch eine provisorische Fixierung des Stoffes und seine Verteilung auf die zwölf Bücher die erste Sorge des Dichters. Auch spricht nichts dagegen, daß dieser Plan bis zuletzt in allem wesentlichen unverrückt geblieben ist, so viel auch von einzelnem, wie eben in III, modifiziert wurde. Endlich schließt die Abfassung nach einzelnen Büchern natürlich nicht aus, daß in den geschriebenen nachträglich geändert und zugesetzt wurde: das war ja sogar notwendig, falls sich bei der Ausarbeitung früherer Partieen die Voraussetzungen verschoben.

Die Berücksichtigung dieser Entstehungsart ist von größter Wichtigkeit, nicht nur für die Lösung einzelner sachlicher Schwierigkeiten, die Erklärung mannigfacher Widersprüche und lockerer Zusammenhänge[2]); auch die Komposition der einzelnen

1) Oben S. 141, 1.

2) Es ist Conrads' Verdienst, zuerst darauf hingewiesen zu haben, Quaest. Virg. p. XVIII: *singulos libros iam patet singula quasi corpora esse suo quodque nomine, ceterorum ratione non habita confecta et quod ad res et materiam attinet quodammodo perfecta et ad finem perducta.* Vgl. dann Wilamowitz Homer. Unters. 117 Anm.; Schüler quaest. Verg. 15 u. ö.; Kroll

Bücher kann erst von diesem Gesichtspunkte aus richtig gewürdigt werden. Darauf wird später einzugehen sein; es gilt hier nur noch der Ursache jener seltsamen Prozedur nachzufragen.

Man wird am besten vielleicht von der äußeren Bestimmung des Gedichts ausgehen, wie das Goethe getan hat, als er sich den Unterschied der epischen und dramatischen Technik klar zu machen suchte. Die Aeneis sollte nicht, wie ein heutiger Roman, im Zusammenhang gelesen, sondern in einzelnen Abschnitten rezitiert werden. Wir hören ja, daß Virgil dem Augustus drei Einzelbücher vorlas; er hat ihm auch die Georgica seiner Zeit vorgelesen *per continuum quadriduum* (Sueton 61 R.), also täglich ein Buch. Das ist nicht zu wenig: diese Poesie will in kleinen Abschnitten genossen sein, damit all ihre Feinheiten zur Geltung kommen; wo jedes Wort vom Dichter erwogen ist, soll auch jedes Wort vom Hörer gewürdigt werden; dazu bedarf es gespanntester Aufmerksamkeit, frischester Empfänglichkeit, konzentriertester Teilnahme. Es geht nun aber auch keineswegs an, irgendwo in einem langen zusammenhängenden Gedicht beliebig abzubrechen, wenn der Hörer genug hat, und die Fortsetzung auf den nächsten Tag zu verschieben; dann geht ja das Beste, die einheitliche Wirkung, verloren. Wenn man es also wagt, ein großes Epos zu dichten, so muß man versuchen, es aus Teilen zusammenzufügen, die jeder etwas Ganzes sind und jeder für sich volle Wirkung tun; mit anderen Worten, das Werk muß die Eigenschaften eines 'zusammenhängenden' langen Gedichts homerischer Art und eines Kranzes von Einzelgedichten kallimacheischer Art in sich vereinigen. Wenn also jedes Buch ein *ἕν* sein soll[1]), so muß es auch Anfang und Schluß haben, d. h. möglichst wenig Voraussetzungen machen und zu einem bestimmten Ziele führen. Das widerstreitet schnurstracks der aus Homer abstrahierten Forderung des ununterbrochen strömenden epischen Sanges, bei dem wie in einer Kette ein Glied an das andere in stetiger Folge sich

a. a. O. 148, von dem ich freilich in der Auffassung der Tatsache wie in der Beurteilung ihrer Folgen stark abweiche.

1) Kallimachus weist das *ἓν ἄεισμα διηνεκές* von sich ab, fr. 287; Dilthey de Callim. Cyd. 25. 'Das oft wiederholte Wort *μέγα βιβλίον μέγα κακόν* ist weit besser vom Standpunkt des Hörers als von dem des Bibliothekars oder Bücherfreundes zu erklären' Reitzenstein Epigramm und Skolion 2.

reihen soll; aber Virgil hat versucht, diesen Widerstreit zu überwinden. Logischer und sicherer wäre es ja nun gewiß dabei gewesen, die einzelnen Bücher in der gehörigen Reihenfolge auszuarbeiten, und ein Dichter, dem alles auf den unerbittlich logischen Zusammenschluß des Ganzen ankäme, würde wohl auch in Virgils Lage so vorgegangen sein; Virgil arbeitete *prout liberet*, denn wer in erster Linie die Wirkung des einzelnen Teiles im Auge hat, wird auch dem Reiz nachgeben, den je nach seiner augenblicklichen Stimmung der betreffende Teil des Stoffes auf ihn ausübt. Dabei waren denn provisorische Widersprüche u. dgl. nicht zu vermeiden. Daß sie wirklich nur provisorisch waren und es Virgils Absicht gewesen ist, sie zu beseitigen, müssen wir annehmen; abgesehen von dem natürlichen und allgemein menschlichen Bedürfnis nach logischer Einheit wissen wir, daß solche von der Theorie jener Zeit auch bei Homer vorausgesetzt und nach Möglichkeit hergestellt wurde. Wie weit es Virgil gelungen wäre, jene Absicht durchzuführen, muß dahin gestellt bleiben; völlig hätten sich die unwillkommenen Spuren der Entstehungsart kaum verwischen lassen. Diese Spuren haben wir jetzt schärfer zu erkennen gelernt, als in früheren Zeiten, wo man sie entweder übersah oder durch willkürliche Interpretation beseitigte; wer sie jetzt hervorhebt, wie es die Pflicht des Interpreten ist, darf dabei nicht vergessen, wie wenig sie im Grunde für das bedeuten, was des Dichters vornehmste Absicht war. Tatsache ist ja auch, daß sie die Wirkung des Gedichts bei denen, die für solche Wirkung überhaupt empfänglich sind, ebensowenig zu beeinträchtigen vermocht haben, wie die sehr viel stärkeren Widersprüche und Inkonzinnitäten der homerischen Gedichte für deren Wirkung jemals in Betracht gekommen sind.

Zweites Kapitel.

Erfindung.

I. Die Menschen.

a. Charaktere.

Die antike Theorie der redenden Künste hat mit großer Bestimmtheit generelle und individuelle Charakteristik geschieden. Aristoteles legt in der Poetik das Hauptgewicht auf die individuelle Charakteristik, läßt aber die Rücksicht auf die generelle mit hineinspielen; in der Rhetorik behandelt er diese eingehender. Es ist bezeichnend, daß Horaz in der *ars poetica* gerade diese Seite besonders hervorhebt (112—118; 156—178), bei der andern nur kurz verweilt und so, daß man sieht, wie er in der hohen Poesie die Individualcharaktere mit ganz wenigen hervorstechenden Zügen erschöpfen zu können meint (119—127). Das entspricht der Richtung der nachklassischen antiken Poesie durchaus; schon von der 'neuern' Tragödie urteilt Aristoteles, sie entbehre des ἦθος überhaupt: es war durch das πάθος in den Hintergrund gedrängt. In der hellenistischen Poesie bleibt die feinere Individualcharakteristik fast völlig der Komödie und den niederen Gattungen der Poesie überlassen (um freilich hier mit wenigen leuchtenden Ausnahmen im Typischen zu erstarren), die ernsthafte Poesie strebt nach anderen Zielen; sie charakterisiert, wenn überhaupt, nur in großen Umrissen oder generell. Akontios und Kydippe waren, so müssen wir glauben, der Jüngling und das Mädchen schlechthin, der indifferente Boden, dem die in reichsten Farben prangende Blume der Leidenschaft erwächst. Apollonios' Jason ist der heldenhafte Jüngling — so gut ihn ein Apollonios begreift —, seine Medea die Jungfrau schlechthin, die im Kampf gegen den übermächtigen Eros unterliegt: daß eine solche zur *Medea ferox* werden konnte, hätte nur individuelle

Charakteristik glaubhaft machen können. Theokrits Amykos ist der dumme ungeschlachte barbarische Athlet im Gegensatz zu dem geistig und körperlich gleichmäßig gebildeten Hellenen Polydeukes.

Virgil steht auf dem Boden der hellenistischen Poesie; aber er war doch ein zu eifriger und verständnisvoller Leser Homers und der attischen Tragödie, um nicht wenigstens hie und da den Versuch zu machen, sich über diesen Boden zu erheben.

Die wesentlichsten Gesichtspunkte der Charakteristik nach γένη sind erstens der Unterschied der Altersstufen sowie der zwischen Männern und Frauen; in zweiter Linie stehen charakteristische Unterschiede der Nationen und der Stände; das letztgenannte fällt für Virgils heroisches Epos so gut wie ganz fort.[1])

Über den Knaben Ascanius ist oben schon gelegentlich des *ludus Troiae* gesprochen worden (S. 152). Virgil hat in ihm den edelgeborenen und edelgearteten Knaben gezeichnet, freilich den Heroenknaben, der früher als das heutige Geschlecht zu den Werken der Jagd und des Krieges heranreift — bei ihm, der lange Jahre hindurch ohne mütterliche Fürsorge auf gefahrvollen Kreuz- und Querzügen mitgeführt worden ist, begreift man wohl, daß er *ante annos animumque gerit curamque virilem* (IX 311). Aber Virgil hat sich doch — gewiß ein feiner Zug — das kindliche Alter zu nutze gemacht, um dem Ascanius das *heus etiam mensas consumimus* beim Eintreffen des Tischprodigiums (VII 116) in den Mund zu legen, als knabenhaften Witz *(nec plura adludens)*, dessen sich nun Aeneas wie eines zufällig eintretenden Omens sofort bemächtigen kann.[2]) Ich bemerke noch, daß der glückliche Schuß auf Numanus, die erste Kriegstat des Ascanius, die letzte Tat ist, die wir von ihm hören: er wächst gewissermaßen vor unseren Augen vom Kind zum Jüngling.

Dem Ascanius an Jahren zunächst steht Euryalus[3]); er be-

---

1) Vgl. das oben S. 186, 1 über das Landvolk Gesagte.

2) Addison hat darauf hingewiesen (Spectator 351), wie geschickt Virgil dem Prodigium alles genommen habe, was der Würde des heroischen Epos zuwider sein könnte: *the prophetess, who fortells it, is an hungry Harpy, as the person who discovers it, is young Ascanius . . Such an observation, which is beautiful in the mouth of a boy, would have been ridiculous from any other of the company.* Das ist ganz im Geiste Virgils gedacht. Dionys gibt das Wort einem der παῖδες oder ὁμόσκηνοι I 55.

3) *te, mea quem spatiis propioribus aetas insequitur, venerande puer* redet ihn Ascanius IX 275 an. Wenn er dann fortfährt *nulla meis sine te*

teiligt sich bereits am Wettlauf der Jugend — weint freilich noch kindliche Tränen, als ihm der Preis entgehen soll (V 443) — wie an den Gefahren des Kriegs — freilich noch ohne die Vorsicht und die Gewandtheit des gereiften Kriegers: das bringt ihm den Tod. Es folgen die jungen Helden Lausus und Pallas, wie Euryalus reich an Tapferkeit, die nur bei diesem mehr als ehrgeiziger Tatendurst, bei Pallas als entschlossener und standhafter Mut[1]), bei Lausus in seiner einzigen, der Todesszene als pietätvolle Aufopferung charakterisiert ist: aber das sind mehr Unterschiede der Situationen, als der individuellen Charaktere; im ganzen vertreten diese drei — und Nisus kann man als vierten zu ihnen rechnen — als ideale Typen die hoffnungsvolle männliche Jugend, der es wohl ansteht, sich um eines hohen Zieles willen auch in Gefahren zu stürzen, denen sie nach menschlicher Voraussicht nicht gewachsen sind.[2])

Bei den gereiften Männern, Turnus, Aeneas, Mezentius, versagen die generellen Merkmale der Altersstufe; hier tritt anderes an die Stelle.[3])

Typische Greisengestalten sind Ilioneus, Nautes (V 704), Euander, vor allem Anchises; sie reden und handeln ruhig, bedacht, leidenschaftslos; sie lenken die Jugend und spenden Belehrung aus dem reichen Schatz ihrer Erfahrungen, erzählen wohl auch gern aus früheren Zeiten[4]); Auserwählten ist tiefere Einsicht in den Willen der Götter und die Bestimmungen des Schicksals zu teil geworden: diese Gabe verdankt Nautes der Pallas; Anchises deutet das Omen bei der ersten Landung in Italien III 539; als Prophet erscheint er in dem Rest eines frühen Entwurfs VII 123. Auch Latinus' Bild ist reich an generell charakteristischen Zügen: aber hier kommt Individuelles hinzu.

quaeretur gloria rebus; seu pacem seu bella geram, tibi maxima rerum verborumque fides — so ist damit ein Verhältnis geahnt wie das des Augustus zu dem gleichaltrigen Agrippa.

1) Als *audax* beim ersten Auftreten eingeführt, VIII 110, vgl. dazu X 379. 458.

2) Über die Einzelheiten s. o. 211 ff.

3) Aristoteles charakterisiert rhet. II 12 fg. nur die *νέοι* und die *πρεσβύτεροι*, die *ἀκμάζοντες* sind lediglich das *μέσον* der beiden, 1390 a 29.

4) So Euander nach Nestors Vorbild; bei ihm fügt sich der Zug aufs Beste in die ganze Stimmung von VIII. Als typischer Zug der *πρεσβύτεροι* bei Aristot. rhet. 1390 a 6.

Für die Frauen ist generell charakteristisch zunächst ihre größere Erregbarkeit; jedes Gefühl nimmt bei ihnen viel eher als beim Manne leidenschaftliche Formen an, die Leidenschaft zerstört das seelische Gleichgewicht und wird zur Raserei — die troischen Frauen in V, Dido, Amata bezeichnen ihre Stadien —, und wo erst eine von ihr ergriffen ist, pflanzt sich das ansteckend auf andere fort (VII 392); der Schmerz steigert sich zur Verzweiflung, die Verzweiflung treibt in den Tod oder macht doch das Leben zur verhaßten Qual (die Mutter des Euryalus; Juturna XII 879). Das alles sind Züge, die auch die hellenistische Poesie im Bilde der weiblichen Natur mit einseitiger Vorliebe betonte, die aber römischer Anschauung an sich ganz geläufig waren.[1]) — *Varium et mutabile semper femina* vernimmt Aeneas im Traume von Mercur (IV 569): die troischen Frauen warfen in verzweifelter Erregung den Brand in die Schiffe, aber kaum erblicken sie die Männer, *piget incepti lucisque* (V 678); die Frauen vom Laurentum haben, indem sie sich Amata zur Verteidigung des verletzten Mutterrechts anschlossen und des Turnus Sache zur ihren machten, wesentlich dazu beigetragen den Krieg zu entfesseln; nach der ersten Niederlage verfluchen sie den grausamen Krieg und des Turnus Heiratspläne: möge er doch allein, Mann gegen Mann, die Herrschaft erkämpfen, die er beansprucht (XI 215). Amata freilich hält an Turnus fest: sie hat bei der Parteinahme für ihn sich selbst auf Spiel gesetzt. Sie handelte dabei nicht aus eigentümlicher Charakterveranlagung heraus, sondern — so stellt es Virgil dar — wie wohl jede Frau in ihrer Lage handeln würde, nur daß nicht jede durch eine Allekto zum äußersten getrieben wird.[2])

---

1) Liv. III 48, 8 . . *cetera, quae in tali re muliebris dolor, quo est maestior inbecillo animo, eo miserabilia magis querentibus subicit.* VI 34, 7 *parvis mobili rebus animo muliebri.* — Die Klagen der unglücklichen Mutter des Euryalus sind so herzzerreißend, daß die Führer sie beiseite bringen lassen, um der Stimmung des Heeres willen: man denkt an die Situation in Rom nach der Schlacht bei Cannä, wo der *clamor lamentantium mulierum* die Verwirrung aufs höchste steigert und die Patres dafür sorgen müssen *ut tumultum ac trepidationem in urbe tollant, matronas publico arceant contînerique intra suum quamque limen cogant, conploratus familiarum coerceant* Liv. XXII 55. Vgl. auch Virg. XI 147: als die Matronen den Leichenzug des Pallas erblicken, *maestam incendunt clamoribus urbem.*

2) *quam super adventu Teucrum Turnique hymenaeis femineae ardentem curaeque iraeque coquebant* VII 344.

Sie hat sich den schönen, vornehmen und glänzenden jungen Helden, der zudem ihr Verwandter ist, zum Eidam ausersehen; als es nun anders kommt und die Tochter dem Landfremden, Heimat- und Besitzlosen ausgeliefert werden soll, widerstrebt sie aufs heftigste, wie nicht anders zu erwarten: Allekto hat leichtes Spiel mit ihr. Zunächst liegt sie dem König mit Bitten und Beschwerden in den Ohren, verdächtigt den Ankömmling als meineidigen Räuber, und sucht das Orakel des Faunus durch kecke Ausflüchte zu ihren Gunsten zu wenden: alles dies *solito matrum de more* (VII 357). Da Latinus fest bleibt, wird sie zur tobenden Bacchantin; das Unglück nimmt seinen Lauf.

Camilla, die reisige Jungfrau, steht außerhalb des Frauenkreises und ist nicht mit gewöhnlichem Maßstabe zu messen. Aber wie um sie nicht völlig unbegreiflich zu machen, hat ihr Virgil doch einen generellen Charakterzug geliehen: der glänzende Schmuck des phrygischen Priesters sticht ihr ins Auge, *femineo praedae et spoliorum amore* (XI 782) vergißt sie bei der Verfolgung alle Vorsicht und wird das Opfer ihres leidenschaftlichen Begehrens.

Allen diesen wenig erfreulichen Eigenschaften steht eigentlich nur eine lobenswerte zum Ausgleich gegenüber: die treue Liebe der Frau zu ihren Angehörigen. Dies Gefühl ist natürlich auch dem frommen Manne zu eigen: aber was bei ihm als Pflichterfüllung erscheint und als solche anerkannt wird, ist beim Weibe Natur, die keines Lobes bedarf; und was beim Manne eine Pflicht neben anderen ist, das füllt des Weibes Leben aus.[1]) — Die Mutterliebe: Venus vor allem, die unermüdlich um Aeneas sorgt, wie Thetis um Achill, nur leidenschaftlicher und zärtlicher; die Mutter des Euryalus, die allen Kummer und Sorge bei der Arbeit für ihren Sohn vergißt, mit ihm den Inhalt ihres Lebens verliert; Andromache, die in Ascanius das Bild ihres Astyanax liebt (III 486) und wünscht, er möge nach seiner verlorenen Mutter sich sehnen (341), weil sie empfindet, daß sie selbst im gleichen Falle im Gedächtnis ihres Astyanax gelebt haben würde; Creusa, deren letztes Wort an den Gatten ist *nati serva communis amorem*

---

1) Euryalus ist ein zärtlicher Sohn, aber der Gedanke, daß er sich seiner Mutter zu erhalten hat, kann ihn von der Ruhm verheißenden Gefahr nicht zurückhalten. — Euander ist der Typus des liebenden Vaters, aber mehr als das Leben seines Sohnes liebt er dessen Ehre (VIII 55).

(II 789). — Die Geschwisterliebe: Anna, Didos *unanima soror*, deren erster Gedanke beim Tode der 'mehr als das Leben Geliebten' der Schmerz darüber ist, daß sie nicht gewürdigt wurde mit ihr in den Tod zu gehen; Juturna, der beim Tode des Bruders die Unsterblichkeit zur Qual wird. — Die Gattenliebe: Dido, deren höchster Stolz Treue gegen den verstorbenen Gatten war, und die, als sie in unseliger Verblendung diese Treue gebrochen hat, von dem Toten gerufen in den Tod geht, um drunten wieder in alter Liebe mit dem Gatten ihrer Jugend vereint zu sein; und wieder Andromache, *coniux Hectorea*[1]) auch als gezwungene Gattin des andern (III 488), die das unvergleichliche *Hector ubi est?* spricht, da sie den Schatten des Aeneas zu erblicken meint (312). — Endlich, wenn die Vaterstadt, die Väter, Gatten und Brüder in höchster Gefahr sind, dann erwacht auch in den Frauen Heldenmut, und *verus amor patriae* treibt sie auf die Mauern, dem stürmenden Feind zu begegnen (XI 475. 891).

In der generellen Charakteristik der Nationen beschränkt sich Virgil zumeist auf ganz wenige hervorstechende Züge, die ihm und seinen Zeitgenossen geläufig waren.[2]) Sinon ist der Typus des verlogenen, erfindungsreichen, listigen Griechen[3]). Von den *Tyrii bilingues* fürchtet Venus Gefahr für Aeneas (I 661): das ist die römische konventionelle Auffassung der Karthager, für die freilich die Handlungsweise Didos und der Ihren keinerlei Bestätigung bringt. Die Etrusker schildert ihr eigener König Tarchon wieder ganz in der den Römern geläufigen Auffassung: Wollust, Tanz und Schmaus bei üppigen Opferfeiern, *hic amor, hoc studium* (XI 736); das mag historisch einigermaßen berechtigt sein, aber die Etrusker Virgils scheinen diese Vorwürfe nicht zu

---

1) *L'Andromaque d'Hector agenouillée sur une tombe vide, gardant un amour unique et la fidélité du coeur dans l'involontaire infidélité d'un corps d'esclave* Lemaître Contemporains VI 276.

2) Bei Homer achtete man sorgfältig auf die Art, wie er Hellenen und Barbaren charakteristisch unterscheidet, die Scholien merken das massenhaft an; danach auch z. B. Plutarch quom. adol. 29 d, hier wie in der ganzen Schrift auf älterer Homerexegese fußend. Virgil scheint daran gedacht zu haben, einen ähnlichen Gegensatz zwischen den kultivierten Troern und den barbarischen Italikern durchzuführen, I 263 *populosque ferocis contundet*, V 730 *gens dura atque aspera cultu debellanda tibi Latio est;* zur lebendigen Darstellung ist davon freilich kaum etwas gelangt.

3) s. oben S. 9.

verdienen; oder wollte der Dichter wirklich die Erfolge der Jungfrau Camilla mit durch die kriegerische Untüchtigkeit ihrer wesentlich aus Etruskern bestehenden Feinde motivieren? Ein anderer von etruskischen Seeräubern überlieferter abscheulicher Zug von Grausamkeit ist zur Charakterisierung des Mezentius verwandt, VIII 485 (oben S. 209). Die Ureinwohner Italiens charakterisiert einer von ihnen selbst, Numanus, so wie man sich wohl die alten Sabiner u. s. w. dachte (VIII 603); eben derselbe charakterisiert seltsamer Weise die Troer als Phryger, so wie diese den Römern als Kybelediener bekannt waren (IX 614), und danach hat sich auch der Numider Jarbas ein Bild von Aeneas gemacht (IV 215): auf Virgils Troer soll selbstverständlich diese Schilderung keineswegs zutreffen. Die Ligurer sind alle Betrüger[1]: das weiß auch Camilla, wenn sie dem ligurischen Feinde, der sie feig zu überlisten versucht hat, zuruft *nequiquam patrias temptasti lubricus artis nec fraus te incolumem fallaci perferet Auno* (XI 716).

2.

Was Virgil bei dem Griechen und dem Ligurer getan hat, einen Menschen als Typus seines Volkes zu bilden, das hat er im wesentlichen ganz ebenso, nur in weit reicherer Ausführung, bei Aeneas getan, dem Typus des Römers, wie er dem Römer selbst sich darstellt — wohlgemerkt, dem Römer augusteischer Zeit und stoischer Observanz. Der Typus ist nach seinen Umrissen bekannt; ihn im einzelnen nachzuzeichnen und aus den Anschauungen der augusteischen Zeit begreiflich zu machen wäre eine wichtige und reizvolle Aufgabe, aber sie fällt einer Geschichte der römischen Moral, nicht einer Darstellung der virgilischen Kunst zu. Auch die Bedeutung dieses Typus für das Ganze des Gedichts kann nicht hier, sondern erst bei der Behandlung des Übernatürlichen ins rechte Licht treten, denn gerade für Aeneas' Charakter ist sein Verhältnis zum Fatum und den Göttern das Wesentliche.

---

1) Serv. XI 700 *Ligures autem omnes fallaces sunt, sicut ait Cato in secundo originum libro.* Dann Nigidius bei Serv. ebd. 715 *Ligures qui Appenninum tenuerunt, latrones insidiosi fallaces mendaces.* Vgl. Cic. pro Cluentio 72: Staienus *(qui esset totus ex fraude et mendacio factus)* hat sich von den cognomina der Aelier *Paetus* gewählt *ne si se Ligurem fecisset, nationis magis quam generis uti cognomine videretur:* das war also volkstümliche Anschauung.

Hier hat uns eine andere sehr wichtige Frage zu beschäftigen. Es liegt auf der Hand, daß Aeneas in den verschiedenen Teilen des Gedichts durchaus nicht derselbe ist. Man hat ihn so oft als „Musterrömer" proklamiert, der ein Vorbild sein solle für die junge Generation, und der gerade durch seine Musterhaftigkeit zum abstrakten Schemen ohne Fleisch und Blut geworden sei. Ich gestehe, daß es mir in der ersten Hälfte des Gedichts mit der Musterhaftigkeit nicht eben weit her zu sein scheint[1]), und glaube, daß Virgil nicht anders geurteilt hat. Gewiß, Aeneas, der die Penaten, der Vater und Sohn rettet, der in der Nyktomachie gezeigt hat, daß er den Tod nicht fürchtet, darf als tapfer und liebevoll gelten: aber damit ist doch nicht alles getan. Ein Mann, der bei einbrechenden Gefahren so wenig Besonnenheit besitzt, daß er von *furor* und *ira* hingerissen blindlings in den Kampf stürmt, ohne auch nur daran zu denken, die Seinen vorher in Sicherheit zu bringen; der dann bei der Flucht die Besinnung so sehr verliert, daß er erst am Sammelplatz des inne wird, sein Weib verloren zu haben; der — erinnern wir uns an die Begegnung mit Venus in I — in laute Klagen über sein trauriges Los ausbricht und den tröstlichen Versicherungen seiner göttlichen Mutter nicht zu trauen wagt, ehe ihn der Augenschein überzeugt; der sich von süßer Liebe so gefangen nehmen läßt, daß er seine hohe Bestimmung völlig vergißt und durch Juppiter mit harten Scheltworten daran gemahnt werden muß; der endlich durch den Schiffsbrand in Sicilien trotz der sichtbarlichen Erhörung seines Gebets sich derart entmutigen läßt, daß er wieder daran denkt, *fatorum oblitus* bei dem guten Freunde Acestes in guter Ruh zu bleiben, und den der alte Nautes wieder an seine höchste Pflicht gemahnen muß — das soll, frage ich, noch ein Musterrömer sein, ein leuchtendes Vorbild der jungen Generation? War denn Virgil wirklich so jeden Verständnisses bar für das,

1) Das haben bekanntlich viele empfunden; keiner hat es schärfer und beredter ausgesprochen als Saint-Évremont (in: Réflexions sur nos traducteurs). Aber die Kritik, die man zu üben pflegt, ist teils unbillig (daß z. B. Aeneas beim Seesturm nicht handelt wie Odysseus, hat der Dichter völlig ausreichend motiviert), teils richtet sie sich an die falsche Adresse, wenn sie Virgil vorwirft, keinen Helden gezeichnet zu haben, wo er keinen zeichnen wollte. Eine ganz andere Frage ist die, ob es Virgil gelungen ist, seine Intention energisch zum Ausdruck zu bringen.

was den Helden ausmacht? und glaubte er wirklich, das Bild dieses Helden nicht zu trüben, wenn er ihn immer wieder gegen das Gebot verstoßen ließ, das er doch selbst geflissentlich als das oberste hinstellt: das Gebot, dem Willen der Götter in standhafter Ergebung zu folgen? Gewiß sind alle jene Handlungen der Übereilung und Schwäche sorgfältig aus der Situation heraus motiviert; aber auf einen anderen Charakter hätte die Situation anders gewirkt. Und wenn es dem Dichter nicht zum Bewußtsein kam, wie sehr sein Held dem Ideal, das er selbst aufgestellt hatte, nicht entsprach: wie kommt es, daß doch der Held diesem Ideal je länger je mehr sich nähert und in den letzten Büchern nun wirklich ihm völlig entspricht? Man könnte meinen, das bringe die Handlung so mit sich, und bis zu einem gewissen Grade hätte sie das wohl tun können; aber man wird durch den Zwang der Handlung z. B. nicht motivieren können, daß sich Aeneas der Unbill des Schicksals gegenüber in V so ganz anders benimmt als in XII. Ich kann mich nicht entschließen zu glauben, daß der Zufall einen der größten künstlerischen Gedanken ohne Willen und Wissen des Dichters in das Gedicht eingeschmuggelt habe, und sehe in dem Wandel des Helden wohlerwogene Absicht des Dichters. Betrachten wir denn einmal Aeneas nicht als ein von Anfang an fertiges Ideal, sondern als einen in der Schule des Schicksals werdenden Helden.

Bei der Iliupersis zeigt sich Aeneas, was Vaterlandsliebe und aufopfernde Tapferkeit anlangt, von der besten Seite: nicht so, wie ich schon oben andeutete, im Punkte der überlegten Besonnenheit; er betont selbst wiederholt, daß ihn die nötige Besinnung verlassen habe: Venus muß ihn von einem Schritte der Verzweiflung zurückhalten, der seinen Tod und damit auch den Untergang der Seinen zur Folge gehabt hätte. Während der Irrfahrten ist es Anchises, der die Leitung in Händen behält und die Direktiven gibt, denen Aeneas sich willig fügt, als lediglich ausführendes Organ des väterlichen Willens, der seinerseits dem göttlichen sich unterordnet. Man hat die deutliche Empfindung, daß bei Lebzeiten des Anchises die karthagische Episode nicht möglich gewesen wäre. Nach seinem Tode ist Aeneas der Führer der Schar; er ist sich nach dem großen Unglück, das augenblicks hereinbricht, seiner Verpflichtungen wohl bewußt und sorgt für die Seinen, nicht nur für ihr leibliches Wohl, sondern auch für

Trost und Herzstärkung: er verweist sie, ganz wie das Anchises getan haben würde, auf den Willen und die Verheißungen des Fatum (I 205); Gott wird auch diesem Leid ein Ende machen (199). Aber — und das ist ein ungemein charakteristischer Zug — er selbst ist von dem Gottvertrauen, das er den Seinen einzuflößen sucht, nicht im innersten erfüllt: *curis ingentibus aeger spem voltu simulat* (208). Das zeigt sich sofort in dem Gespräch mit Venus: statt des Fatum und der göttlichen Fürsorge gläubig zu gedenken, klagt er, daß er, *pius Aeneas*, der doch nur den ihm gegebenen Schicksalssprüchen Folge geleistet habe, nun in dies Elend gestoßen sei — *nec plura querentem passa Venus* (385). Der Trost, den sie ihm spendet, geht fast spurlos an ihm vorüber — er ist wahrlich nicht stark im Glauben; erst beim Anblick der Mitleid atmenden Tempelbilder „wagt er auf Rettung zu hoffen und seine traurige Lage mit größerer Zuversicht zu tragen“ (451). Dido nimmt ihn auf; die Liebe fesselt ihn; er ist in größter Gefahr zu „verliegen“ *fatisque datas non respicit urbis*, als ihn der Befehl Juppiters aus der pflichtvergessenen Ruhe aufschreckt: *heu regni rerumque oblite tuarum* schilt ihn Merkur (IV 267) und appelliert nach Juppiters Befehl gar nicht mehr an seinen eigenen Drang nach ruhmvollen Taten, sondern an seine Vaterpflicht gegen Ascanius — man kann kaum härter sein. Aber die Mahnung hat wenigstens Erfolg, Aeneas unterdrückt seine eigenen Herzenswünsche, bleibt für alle Bitten und Klagen taub und verläßt das geliebte Land. Man könnte meinen, das Ziel, dem er ein solches Opfer gebracht hat, stünde nun unverrückbar für ihn fest: aber noch immer hat er das ausdauernde Gott- und Schicksalsvertrauen nicht gewonnen, das dem Auserkorenen ziemt. Das Gebet, das er beim Schiffsbrande an Juppiter richtet, ist nicht das eines unerschüttert Gläubigen (V 691); und trotzdem der Gott es erhört, verfällt Aeneas in kleinmütige Zweifel: der alte Nautes muß die Rolle des beratenden Anchises übernehmen und — wieder sehr charakteristisch — eben das, was Aeneas den Genossen früher als Trost und Stärkung spendete, ihm entgegenhalten: *quo fata trahunt retrahuntque sequamur; quidquid erit, superanda omnis fortuna ferendo est* (709). Der Rat macht auf Aeneas tiefen Eindruck (*incensus dictis senioris amici* 719), ohne ihm doch nun völlige Zuversicht zu geben; das bewirkt erst die Geistererscheinung des Anchises nebst dem, was sie zur Folge

hat: hier hat der Dichter einen Wendepunkt markieren wollen.[1]) Einen Wendepunkt im Schicksal des Aeneas: Anchises verkündet dem Sohn, daß Juppiter *caelo tandem miseratus ab alto est* — das kann wegen des *tandem*, das auf die Anrede *nate Iliacis exercite fatis* Bezug nimmt, nicht nur auf das Löschen des Schiffsbrandes, muß vielmehr auf das gesamte Schicksal gehen. Dann bestätigt Anchises den Rat des Nautes und fügt den neuen hinzu, ihn in der Unterwelt aufzusuchen: *tum genus omne tuum et quae dentur moenia disces.* Die Wirkung auf Aeneas ist augenblicklich da; zuversichtlich und sicher tritt er auf:

> *extemplo socios primumque arcessit Acesten*
> *et Iovis imperium et cari praecepta parentis*
> *edocet et quae nunc animo sententia constet.*

Vor allem aber lehren die Worte des Aeneas nach der Prophezeiung der Sibylle, daß er innerlich ein anderer, festerer geworden ist: sie hat ihm Schlimmeres noch als er bisher erduldete vorausgesagt, aber statt zu klagen und zu zagen spricht er das stolze Wort (VI 103)

> *non ulla laborum,*
> *o virgo, nova mi facies inopinave surgit:*
> *omnia praecepi atque animo mecum ante peregi:*

darin hat der Stoiker Seneca die Haltung des Weisen gegenüber drohenden Schicksalsschlägen beschlossen gefunden (epist. 76, 33). Die Heldenschau aber — und das ist ihre wichtigste Aufgabe in der Ökonomie des Ganzen — soll dazu dienen, diese Stimmung zu kräftigen: darum, sagt Anchises, habe er schon längst gewünscht, dem Sohne die Zukunft seines Geschlechts zu zeigen, *quo magis Italia mecum laetere reperta* (718); den Ruhm der Nachfahren will er ihm künden (757), und als er zum Gipfel dieses Ruhmes gelangt ist, zu Augustus, spricht er die Worte, die nur aus der sozusagen pädagogischen Absicht des Ganzen verständlich sind und die zugleich, richtig verstanden, eine stärkere Huldigung für Augustus enthalten als aller sonstiger Lobpreis (806):

> *et dubitamus adhuc, virtutem extendere factis*
> *aut metus Ausonia prohibet consistere terra?*

---

1) Vgl. auch Plüß 165[1].

In den kommenden Gefahren gilt es nun, die gewonnene seelische Sicherheit in Tat umzusetzen. Das geschieht nicht so, daß Aeneas von vorn herein, in fröhlichem Gottvertrauen alle Gefahr mißachtend, aufs Ziel losstürmte; Virgil spart sich eine Steigerung bis zum Schlusse auf. Als der Krieg droht, sehen wir Aeneas — nicht in Klagen und Verzweiflung — aber in Sorgen und vielfacher Überlegung[1]), wie sie dem Führer wohl ziemen; und als das Gesuch bei Euander nicht den gehofften Erfolg hat und neue Ungewißheit eintritt, versinkt Aeneas von neuem in ernstes Sinnen. Aber der große Unterschied gegen die früheren ähnlichen Situationen ist erstens der, daß er nun keines menschlichen Rats und Zuspruches (wie in V von Nautes) mehr bedarf, und sodann, daß er der Traumweisung des Tiberinus und dem Himmelszeichen der Venus freudiges und unbedingtes Vertrauen schenkt: man vergleiche nur seine Worte VIII 532 ff. mit dem Erfolg von Venus' leibhaftiger Erscheinung in I. Die neue Stimmung spricht auch aus den Worten, mit denen er sich bei Euander einführt (131)

mea me virtus et sancta oracula divom
coniunxere tibi et fatis egere volentem.

Man sieht, er ist so weit, sich vom Schicksal führen, nicht mehr ziehen zu lassen. Aber erst im Kampfe selbst zeigt sich der Held auf der vollen Höhe, von der er nun nicht mehr herabsteigt. Der Mythus drückt dies so aus, daß auch die göttliche Einwirkung und Hilfe ganz in den Hintergrund tritt: Juppiter weiß, daß er ihn sich selbst überlassen kann, seinem *animus ferox patiensque pericli* (X 610). Nun kann ihn der Tod des Pallas zwar tief schmerzen, aber keinen Augenblick von seinen Pflichten abhalten (XI 2. 96); dem Zweikampf mit Turnus, den er endlich durchgesetzt zu haben glaubt, geht er mit unbedingtem Vertrauen auf die Fata entgegen und flößt dies Vertrauen den Seinen ein (XII 115), und als der Vertrag durch Verrat vernichtet ist, er selbst verwundet dem Kampfe fern bleiben muß, der Feind die Oberhand gewinnt, verzagt er keinen Augenblick: mit dem Schwert soll man ihm den Pfeil aus der Wunde schneiden, wenn er nur

1) VIII 29 *tristi turbatus pectora bella, turbatus* übrigens nicht 'verwirrt' sondern 'erregt': *turbatae Palladis arma* VIII 435.

in den Kampf zurückkehren darf (381). Als er das tut, richtet er die Abschiedsworte an Ascanius, aus denen die abgeklärte Seelenruhe spricht, wie sie dem Weisen ziemt: der Verzicht auf die Gunst des Glückes, das Bewußtsein des eignen Werts, die feste Zuversicht auf endlichen Erfolg: so darf er sich selbst als *exemplum* dem Sohne hinstellen.[1])

Ich führe einige Sätze Senecas an, die verdeutlichen mögen, was für Virgil der leitende Gedanke dieser Entwickelung war (Dial. I 4): *prosperae res et in plebem et in vilia ingenia deveniunt: at calamitates terroresque mortalium sub iugum mittere proprium magni viri est . . . deus quos probat, quos amat, indurat, recognoscit, exercet*[2]) . . . *verberat nos et lacerat fortuna: patiamur; non est saevitia, certamen est, quod si saepius adierimus, fortiores erimus. solidissima corporis pars est quam frequens usus agitavit: praebendi fortunae sumus, ut contra illam ab ipsa duremur. paulatim nos sibi pares facit. contemptum periculorum adsiduitas periculi dabit . . . quid miraris bonos viros, ut confirmentur, concuti? non est arbor solida nec fortis nisi in quam frequens ventus incursat. ipsa enim vexatione constringitur et radices certius figit. fragiles sunt quae in aprica valle creverunt.*

Wenn damit Virgils Absicht richtig erkannt ist[3]), so ergibt sich weiter, daß er nicht darauf ausgegangen ist, durch jene anfänglichen Abweichungen von der rechten Linie Aeneas als Individualität zu charakterisieren: es kann unmöglich in seinem Plane gelegen haben, den Auserkorenen als einen im Grunde Verzagten und Schwachen zu zeichnen; er zeichnet vielmehr das typische Aufsteigen des von den Göttern Geliebten zu immer

1) XII 435 *disce puer virtutem ex me verumque laborem, fortunam ex aliis . . . te animo repetentem exempla tuorum et pater Aeneas et avunculus excitet Hector.* So hätte er in II nicht sprechen können.

2) *nate Iliacis exercite fatis* redet Anchises V 725 den Sohn an: wohl mit tieferer Bedeutung als Venus nachher (779) *exercita curis* heißt.

3) Ich verkenne nicht, daß nach unseren Begriffen ein deutlicheres Hervortreten dieser Absicht zu wünschen wäre, wie denn z. B. zu Beginn von VIII Virgil, um die Erscheinung des Tiberinus zu motivieren, die sorgenvolle Stimmung des Aeneas in stärkeren Ausdrücken geschildert hat, als jener Intention dienlich ist. Aber deshalb, weil Virgil nirgends als Erzähler mit unzweideutigen Worten seine Absicht kund tut, darf man sie nicht leugnen, denn solche Hinweise vermeidet er überhaupt; er erzählt einfach und überläßt die Beurteilung dem Leser.

höherer Vollkommenheit. Alles was Aeneas zunächst verfehlt, beruht nicht auf der Eigenart des Individuums, sondern auf allgemein menschlicher Naturanlage. Es wird, um es noch deutlicher zu machen, nicht eine Persönlichkeit als feste in sich beruhende Individualität gezeichnet, die etwa nach lebenden Vorbildern gestaltet wäre, sondern es wird von einem Ideal ausgegangen, und der Mensch unterscheidet sich in seinen Entwickelungsstadien sowie von anderen Menschen durch den Grad seiner Annäherung an dies Ideal; nicht eigentlich durch die Eigenschaften, die er besitzt, sondern durch die, die ihm mangeln.

3.

Dido als Ideal der heroischen Königin habe ich bereits oben geschildert: sie wäre vollkommen, erläge sie nicht der Versuchung, die alles überwältigend an sie herantritt. Camilla das Ideal der Kriegerjungfrau: nur in einem Zuge zollt sie der weiblichen Natur ihren Tribut; das führt zu ihrem Verderben. Latinus das Ideal des Königs: fromm, besonnen, freigebig, gerecht, mildherzig; nur eines fehlt ihm: die *constantia*. Er hat bis ins Greisenalter friedlich über ein friedliches Volk geherrscht; da er dem Grabe schon nahe steht, wird er plötzlich in eine Lage versetzt, wo es gälte das für recht Erkannte gegen den Ansturm seiner gesamten Umgebung, seines Hauses, seiner Untertanen zu behaupten — da versagt seine Kraft. Das Gegenbild ist Priamus, der ein kampfbewegtes Leben hinter sich hat: er bleibt der Krieger bis zum letzten Augenblick und als der Sohn vor seinen Augen fällt, vergißt er, daß er ein schwacher Greis ist, und schleudert die ohnmächtige Lanze gegen den Feind. — Weiter Turnus, in allem das Ideal kraftvoller, entschlossener Männlichkeit — nur, wie ich oben[1]) ausführte, *consili expers*, ohne Besonnenheit und Mäßigung. Mezentius, mit allen Eigenschaften ausgerüstet, die den Helden zieren: nur ohne Gottesfurcht und die eng damit verbundene *humanitas;* das entfremdet ihm sein Volk und treibt ihn in den Krieg, in dem er erliegt. Hier tritt als eigentümlicher Zug die Liebe zum Sohne hinzu, und es entsteht eine Antithese des Charakters, die Victor Hugo Ehre machen würde. — Beim Schiffs-

1) S. 207 fg.; wie ich nachträglich sehe, hat eine verwandte Auffassung von Turnus' Charakter vorgetragen Nettleship, Lectures and essays 108 ff.

wettkampf ist das Ideal des Führers Cloanthus; von seinen Gegnern fehlt Gyas durch eigenwilligen Trotz, Sergestus durch rasendes Ungestüm, Memmius unterliegt im letzten Augenblick, weil er sich des Beistandes der Götter nicht versichert.

Die Technik der Charakterkonstruktion wird damit zur Genüge bezeichnet sein. Es leuchtet ein, daß die Folge dieser Technik ein Überwiegen genereller, ein Zurücktreten individueller Züge sein muß, und darin liegt eine Schwäche der virgilischen Charakteristik. Die Mehrzahl der Beurteiler ist freilich, in dem Gefühl scharf ausgeprägte Individuen nicht zu finden, gegen die relativen Vorzüge der Charakteristik ungerecht geworden. Es fehlt an solchen nicht; ich hoffe in dem, was ich früher z. B. über Turnus sagte, gezeigt zu haben, daß die Person keineswegs ein bloßer Schemen des konventionellen Heros ist, daß vielmehr der einfache Grundzug des Charakters lebendig und konsequent in den verschiedensten Situationen durchgeführt und nuanciert ist, mit wohl berechneter Steigerung und manchem fein beobachteten Detail, durch Kontrastwirkungen in helleres Licht gesetzt. Alle diese Züge sind freilich sehr diskret angebracht und konnten um so eher flüchtiger Betrachtung entgehen: man wird es dem Dichter als weiteren Vorzug anrechnen müssen, daß er nirgends kraß aufträgt, sondern grobe Wirkungen durchweg verschmäht. Er würde das Verständnis seiner Absichten erleichtert haben durch direkte Charakterisierung; auch darauf verzichtet er fast durchweg, wo nicht, wie in Euanders Bericht über Mezentius, die Handlung es verlangt; nur bei einer Nebenfigur wie etwa bei Drances berichtet der Dichter selbst über Motive des Handelns, die in der Handlung selbst zu entwickeln nicht anging (XI 336). Charakterisierende Epitheta freilich — *pius Aeneas, Mezentius contemptor divom, Messapus acer* — vermeidet er nicht, sondern folgt in ihrer Verwendung der epischen Tradition; aber er speist uns mit den Epithetis nicht ab, sondern hält darauf, sie in der Handlung zu bewähren.

b. Handlungen.

Äußerlich betrachtet, ereignet sich in der Aeneis so ziemlich das gleiche wie in Odyssee und Ilias. Der tiefere Unterschied der beiden Handlungen beruht darauf, daß bei Virgil mit sehr viel größerer Entschiedenheit als bei Homer das Schwergewicht von

den äußeren auf die inneren Vorgänge, vom Körperlichen aufs Seelische verlegt ist.

Auch in der Odyssee treten die seelischen Vorgänge schon mehr in den Vordergrund; aber daneben, wie nahe an Wert und Bedeutung stehen ihnen noch die physischen, körperliches Genießen und Entbehren, Leiden und Handeln. Wir erleben mit den Gefährten des Odysseus, was es heißt, Tag und Nacht an der Ruderbank zu sitzen, gegen Müdigkeit und Ermattung mit aller Kraft anzukämpfen, den Hungertod vor Augen zu sehen; wir empfinden mit Odysseus, wenn er schwimmend im Weltmeer in unerhörter Anspannung die Küste erreicht, um dann von der Brandung gegen den Fels geschleudert zu werden und mit zerschundenen Händen ins Meer zurückzufallen; *ἀρνύμενος ἥν ψυχήν* in greifbarer Deutlichkeit ist Odysseus auf der Heimfahrt: wie oft entgeht er nur mit knapper Not jämmerlichem Tode. Er spannt mit leichter Mühe den Bogen, was keiner der Freier vermochte: so muß er sie auch im blutigen Streite besiegen. Aber auch der körperliche Genuß kommt so zu seinem Rechte: wir empfinden, was dem Hungernden ein Mahl, dem Frierenden ein Mantel, der vom salzigen Meerschaum zerfressenen Haut ein Bad bedeutet. Und vollends in der Ilias: wie eindringlich wird uns nicht nur der Schmerz der Wunde, auch die ungeheure körperliche Anstrengung, die stundenlanger Kampf in schwerer Rüstung und mit schwerem Schilde verlangt, vorgeführt. Das alles zeigt die Aeneis höchstens in Andeutungen.[1]) Aeneas und die Seinen sehen wir auf der Fahrt nur einmal — beim Seesturm in I — in unmittelbarer Lebensgefahr, der sie ohne ihr Zutun entrinnen. *Dira fames* wird ihnen von der Harpyie angedroht: was wir in VII davon hören, ist kaum mehr als eine augenblickliche Verpflegungsschwierigkeit, die dazu nötigt, sich mit vegetabilischer Nahrung zu begnügen. Aeneas nackt und hungernd nach gräßlicher Anstrengung in todesähnlichem Schlaf zusammenbrechend — das kann man sich gar nicht vorstellen; was er erduldet, ist seelisches Leid: der Verlust der Heimat, der Gattin, das fruchtlose Suchen nach dem neuen Reich, der Abschied von der Geliebten, der Tod treuer Genossen u. dgl. Und ganz so steht es bei den Kämpfen mit allen Beteiligten: nicht die körperlichen Mühen des Kampfs, nicht die

1) Vgl. oben S. 111.

Schmerzen der Wunde sind die ärgsten; tiefer als die Wunde brennt den Mezentius das Leid um den Sohn; Nisus muß vor seinen Augen Euryalus fallen sehen; Turnus will sich vor Scham und Verzweiflung töten, als ihn Juno vom Kampfplatz weggelockt hat.

Danach ist es denn begreiflich, daß auch beim Handeln das Hauptgewicht auf den psychischen Vorgängen liegt: nicht eigentlich die Handlungen selbst und ihre Durchführung, sondern ihre psychologische Motivierung oder die psychischen Begleiterscheinungen beschäftigen den Dichter. Man stelle sich vor, wie ein Dichter homerischer Zeit etwa den Auszug des Aeneas aus Troja angefaßt haben würde: welche reiche Gelegenheit für tapfere oder listige Taten zur Überwindung materieller Hindernisse. Bei Virgil vollzieht sich die Rückkehr des Aeneas zu den Seinen und die Flucht selbst ohne Schwierigkeit: das wesentliche ist, daß erst Aeneas und dann Anchises zum Entschluß der Flucht gebracht werden. Ein hellenisierender Dichter wie Tryphiodor schildert den Zug des hölzernen Rosses in die Stadt und die Freudenfeier der Troer mit größter Ausführlichkeit: Virgil hat dafür nur ein paar Worte, aber hunderte von Versen verwendet er darauf, den Entschluß der Troer begreiflich zu machen. In IV erfahren wir das Allernotdürftigste darüber, wie die Troer ihre Abfahrt bewerkstelligt haben, ganz genau aber, wie Aeneas dazu gelangt ist, den Befehl zur Abfahrt zu geben; die Gründung von Segesta in V vollzieht sich im Handumdrehen, der Entschluß wird sorgfältig motiviert. — In Homers Dolonie liegt alles Gewicht auf der kühnen und klugen Durchführung des gefahrvollen Unternehmens, das zum Mord des Rhesos und der Erbeutung seiner Rosse führt; bei der Expedition des Nisus und Euryalus sind die seelischen Vorgänge vor, während und nach der Tat selbst weit wichtiger als diese selbst. Wenn bei Homer ein Gott seinen Schützling aus dem Kampfe rettet, so ist das an sich genug; Virgil begnügt sich nicht mit der Schilderung des Hergangs selbst, sondern benutzt ihn, um uns einen charakteristischen Seelenzustand des Turnus vorzuführen. Der Schuß des Pandaros und seine Folgen sind bei Homer ganz oberflächlich motiviert, aber mit größter Ausführlichkeit und Anschaulichkeit beschrieben; bei Virgil ist, wie ich oben S. 226 ff. zeigte, das Verhältnis gerade das umgekehrte. — Wo Virgil aus eigener Initiative äußere Vorgänge ein-

gehend beschreibt, tut er das nicht um ihrer selbst willen, weil es ihn freute, seine eigene lebhafte Anschauung der Dinge dem Hörer mitzuteilen, sondern weil er Gefühle im Hörer erwecken oder (wie bei der Bestattung des Misenus) altheimischen Brauch ehren will.

Dem entspricht es, wenn bei Virgil das Schicksal des einzelnen, sein Erfolg und sein Unterliegen in den Kämpfen des Lebens wie der Schlacht viel seltener durch körperliche als durch innere Vorzüge und Mängel herbeigeführt wird; und es zeigt sich weiter der vornehmlich aufs sittliche gerichtete Sinn des Dichters darin, daß jene Eigenschaften fast durchweg dem moralischen, nicht dem intellektuellen Bereiche entnommen sind.

In den Schlachten liegt diese Tatsache am offenkundigsten zu Tage: hier entscheidet sich das Schicksal im Augenblick, jedem droht in jedem Augenblicke der Tod durch unglücklichen Zufall oder überlegene Kraft des Gegners. Sarpedon fällt durch Patroklos, Patroklos durch Hektor, Hektor durch Achill: jeder erliegt dem stärkeren Gegner, auf dessen Seite Gott und Schicksal stehen; wie dieser Stärkere siegt, das eben will der Dichter in erster Linie zeigen. Von einer Schuld des Unterlegenen ist ebensowenig die Rede wie von einem Verdienst. Wenn bei Virgil Nisus und Euryalus der Übermacht erliegen, so ist das selbstverständlich und nicht anders zu erwarten; auch liegt der Nachdruck der Erzählung nicht auf der Art des Todes, sondern auf seinem Anlaß: darauf daß Euryalus trotz der Warnung seines älteren Freundes von dem gefahrvollen Unternehmen sich nicht abbringen ließ, und daß er durch den schimmernden Helm, mit dem er in frohem Siegerübermut sich schmückte, sich den Feinden verrät; daß Nisus, der sich selbst hätte sichern können, das aus Liebe zum Freund unterläßt und um seinetwillen sich in die dichten Feinde stürzt. Wie Lausus und Mezentius dem Aeneas erliegen, wird anschaulich erzählt: aber wichtiger als dies ist, daß Lausus sich bewußt für den Vater opfert und daß der schwerverwundete Mezentius, der bereits in Sicherheit war, nach des Sohnes Tod zurückkehrt, um im ungleichen Kampf sein Leben, das keinen Wert mehr für ihn hat, aufs Spiel zu setzen. Camilla sieht keinen ebenbürtigen Gegner sich gegenüber: sie selbst schafft sich in unseliger Verblendung ihr Verderben. Turnus hat selbst den Krieg heraufbeschworen, dessen Opfer er wird; freiwillig, besserer Regung folgend, geht er in den Kampf, dem Juturna ihn ent-

ziehen wollte; er unterliegt, aber wäre gerettet worden, fiele nicht das Auge des Siegers auf die Spolien, die er in frevlem Übermut dem Pallas abgenommen hat, um sich selbst mit ihnen zu schmücken. Und der gleiche Vorgang wiederholt sich so und so oft auch bei Nebenpersonen: man denke an Numanus, an Tolumnius, an Pandarus und Bitias, an Coroebus und Priamus, überall erfahren wir: so haben sie gehandelt, in Übermut oder Verwegenheit oder Aufwallung edlen Zornes, und das mußten sie mit dem Leben büßen. Im friedlichen Wettstreit ist es nicht anders: wir sahen, wie es bei den Leichenspielen Virgils, anders als bei Homer, wesentlich moralische Faktoren sind, die den Ausschlag geben. Und so ists im Leben überhaupt, daß jeder sich selbst sein Schicksal bereitet: Dido und Amata ziehen mit eigener Hand die Konsequenzen ihres Tuns. Die Folgen irdischen Tuns aber reichen über das Grab hinaus; denn das Urteil über Wert oder Unwert des Menschen wird ja nicht auf Erden vollstreckt. Den Untergang findet auch der Edle, gerade durch seine edle Tat; aber zum Lohn wird seinem Namen unsterblicher Ruhm zu teil, ihn selbst scheidet im Jenseits die ewige Gerechtigkeit vom Sünder und läßt ihn auf elysischen Gefilden wandeln, während jener im Tartarus seine Schuld büßt.

c. Affekte.

Virgil zeigt uns seine Menschen ganz überwiegend im Zustande des Affekts; er verspart sich das nicht für die Höhepunkte seiner Handlung, sondern reiht, von wenigen Ruhepausen abgesehen, ununterbrochen eine affektische Szene an die andere; man sieht, daß ihm recht eigentlich nur solche epischer Darstellung wert, ruhigere Stimmungen nur episodisch tauglich zu sein schienen. Man überdenke etwa die Stadien, die Aeneas' Stimmung in I durchläuft. Höchster Affekt des Todesschreckens und Seelenschmerzens bei seinem ersten Auftreten; nach der glücklichen Rettung Sorge und Kummer um die Gefährten, trostlose Stimmung des Trostspenders selbst; gegenüber der Mutter schmerzliche Klagen; vor den Bildern im Tempel zu Karthago Tränen schmerzlicher Erinnerung; ängstliche Spannung beim Eintreffen der Genossen; affektvolle Bewunderung und überschwängliche Dankbarkeit gegenüber Dido. Nun ist er vorläufig geborgen, aber zur Ruhe des Gemüts kommt er noch nicht, *neque*

enim patrius consistere mentem passus amor: man sieht, auch die Liebe zum Sohn wird zur Leidenschaft gesteigert. Man nehme noch die affektvollen Götterszenen von I hinzu: den Eingangsmonolog der empörten Juno; die Scheltrede des wenn auch äußerlich ruhigen, doch tief erregten Neptun, endlich die Haltung der Venus im Gespräch mit Juppiter und Amor: da haben wir nicht das gütige aber ganz sachliche Eintreten der um ihren Schützling zwar sorgenden aber nicht leidenden Göttin, wie es Homer schildert, sondern Venus spricht als die Mutter, die um ihren Sohn sich grämt; Tränen füllen ihre Augen, denn sie empfindet sein Leiden als das ihre, sieht sich getäuscht in dem einzigen Trost, der ihr im Kummer um Ilions Untergang blieb; und später quält sie wieder die Sorge, und flehentlich nimmt sie ihre Zuflucht zu dem mächtigen Sohne, den so oft 'ihr Schmerz geschmerzt hat'. — Die Affekte wechseln: in der Iliupersis ist es *furor iraque* oder *saevus horror,* der den Aeneas erfüllt, in der Nekyia tritt neben dem tränenreichen Schmerz und der tränenreichen Freude des Wiedersehens Furcht und Schrecken auf (270. 559. 710); in der ersten Schlacht ist es nach dem Tode des Pallas außer dem Schmerz die Rachsucht, die nur einmal von bewunderndem Mitleid — *ingemuit miserans* — beim Tode des Lausus abgelöst wird; die Leichenfeier in XI gibt Anlaß zu schmerzlichen Klagen; vor dem entscheidenden Zweikampf *saevus se suscitat ira,* und als nach der ruhig erhabenen Schwurszene der Eid gebrochen ist, verzehrt den Verwundeten erst quälende Ungeduld *(saevit, acerba fremens),* und nachher entbrennt er in wildem Kampfzorn (494. 499. 526) und grimmiger Freude (700), bis er den Sieg davonträgt und, nach einem kurzen Augenblick milderer Stimmung, *furiis accensus et ira* dem Feinde das Schwert in die Brust stößt. — Nicht viel anders als bei der Hauptperson stehts bei den übrigen; man denke nur etwa an Dido, die von einem Affekt zum anderen gerissen wird, oder an Turnus, der vom ersten bis zum letzten Augenblick in höchster Erregung verharrt, sei es nun schwer gekränkter Zorn oder jubelnde Zuversicht, blasse Verzagtheit oder tobender Kampfmut, brennende Liebe oder brennender Haß, Scham oder Verachtung.

So sehr auch die ganze Handlung darauf angelegt ist, Affekte hervorzurufen, so würde das doch noch nicht genügen, wenn nicht auch Gefühle, die sonst in wesentlich ruhigerer Form aufzutreten

pflegen, zu lebhaftem Affekt gesteigert würden. Zum Affekt steigert sich das Gefühl der Dankbarkeit in Aeneas' Worten an Dido in I und in Ascanius' Worten an Nisus und Euryalus, die Liebe zum Sohn in der oben berührten Angabe über Aeneas und die Liebe zum Vater nicht nur vor der Flucht, wo es sich um Tod und Leben handelt, sondern auch nach dem Tode bei dem Gelöbnis ewigen Gedächtnisses, das Aeneas am Grabe ablegt (V 51); charakteristisch vor allem ist das Verhalten des Turnus, den Juno durch ein Trugbild dem Schwert des Aeneas entzog (668): Paris ist im gleichen Falle sehr mit dieser Rettung zufrieden und empfindet erst Scham auf Hektors Scheltreden hin; aber wie zahm ist dies Gefühl gegen den Leidenschaftsausbruch des Turnus, der in die Erde versinken oder sich ins Schwert stürzen möchte, um nicht mit dem Makel der Feigheit den Seinen vor Augen treten zu müssen. Wenn das Gefühl zum Affekt wird, muß freilich der Affekt, wo ein besonderer Anlaß vorliegt, noch höher steigen: er wird zur Sinnlosigkeit, zur 'Wut', zu bacchantischem Wahnsinn. *Amens* ist Andromache, als sie Aeneas erblickt, Nisus, als er Euryalus bedroht sieht, Jarbas, als er von Didos Ehebund hört; *furor* heißt der gesteigerte Affekt, Liebe oder Zorn, überaus häufig; wie eine Mänade bei der nächtlichen Bacchusfeier durchtobt Dido die Stadt, als sie das Gerücht von Aeneas' Scheideabsicht vernommen hat[1]); und in wahrhaft bacchantischen Wahnsinn verfällt Amata, als ihr Plan, die Tochter dem Turnus zu vermählen, durchkreuzt wird.

Nun ist freilich nicht jede Person unterschiedslos derartigen übermächtigen Affekten ausgesetzt; aber die Unterschiede, die Virgil hier macht, sind, der eben geschilderten Manier der Cha-

1) In ihrer Liebessehnsucht *tota vagatur urbe furens* (68), ohne ihre *fama* zu schonen (91); als sie von Aeneas' Absicht hört, *totam incensa per urbem bacchatur, qualis commotis excita sacris Thyias* (300); man bemerkt die Steigerung, zugleich aber die Meinung des Dichters, daß eben in der ἀσχημοσύνη (wie dann bei Amata) sich die Verzweiflung der Königin äußert, die so aller Zucht und Sitte vergessen kann. In der Ciris heißt es von der verliebten Scylla, also einer wohlbewachten Jungfrau, die ihre Liebe allen verbirgt, 'wie eine thrakische Mänade oder eine Kybelepriesterin' *infelix virgo tota bacchatur in urbe* (167): man sieht, wie wenig der Nachahmer auch hier sein Original verstanden hat.

rakteristik entsprechend, weniger individueller als genereller Art. Virgil weiß, daß vornehmlich die Jugend zum πάθος neigt, im Alter das ἦθος überwiegt. So gibt sich denn von den männlichen Hauptpersonen der jüngste, Turnus, dem Affekt am schrankenlosesten hin. Das Greisenalter ist demgegenüber merklich ruhiger; wie vor Dido der alte Ilioneus trotz der gefährlichen und aufregenden Lage *placido pectore* spricht, so redet Latinus die troischen Gesandten *placido ore* an, und nachdem er ihre Worte gehört, läßt er sich nicht vom ersten Eindruck hinreißen, sondern verharrt lange in nachdenklichem Schweigen; *sedato corde* spricht er, als die Entscheidung naht, begütigende Worte zu Turnus, und wenn ihn auch die Niederlage und der Mißerfolg des Hilfegesuchs mit tiefem Kummer erfüllt, so ist doch dann seine Rede in der Ratsversammlung von Virgil geflissentlich als ein Muster besonnener Ruhe gestaltet, von der sich die leidenschaftliche Gehässigkeit des Drances und die ebenso leidenschaftliche Empörung des Turnus charakteristisch abhebt. Und auch als alles zusammenbricht, die Königin sich erhängt hat, die Stadt bestürmt wird, als Lavinia und die anderen sich tobender Verzweiflung hingeben, verharrt der Greis in dumpfem, lautlosem Grame. — Virgil weiß ferner, daß Frauen den Affekten leichter zugänglich sind und sie sich bei ihnen anders und heftiger äußern. Sie wirken dort mit unmittelbarster Gewalt — man sehe, wie Andromache dem plötzlichen Affekt der Überraschung erliegt: *deriguit visu in medio, calor ossa reliquit, labitur et longo vix tandem tempore fatur* —, und wirken verderblicher: Dido, Amata, die troischen Frauen in V, aber auch Silvia (oben S. 187) und Camilla (oben S. 211) sind Beispiele. Vor allem bemerkenswert ist der Abstand zwischen den Schmerzensäußerungen der Mutter des Euryalus (IX 475) und des Euander (XI 148), die beide ihren einzigen Sohn in jugendlichem Alter verloren haben: die Frau ganz aufgelöst in ihrem Weh, alles ringsum vergessend, schreiend, nach nichts verlangend als nach raschem Tode, und dabei eigentlich sich selbst bejammernd, nicht den Sohn; der Mann zwar auch *lacrimansque gemensque,* aber doch noch fähig, bei allem Unglück das Glück eines ehrenvollen Todes zu preisen, fähig der Gattin zu gedenken, die ein frühes Scheiden vor dem Schmerz dieses Verlustes bewahrt hat, fähig die Gründe zu erwägen, die zu solchem Ende führen mußten; endlich bei aller Lebensmüdigkeit doch von

dem Wunsche erfüllt, vor dem eigenen Tode den Sohn gerächt zu sehen.

Die virgilischen Personen äußern ihre Affekte überwiegend nicht in Handlungen, sondern in Reden; sehr häufig können die Affekte nach Lage der Sache zu einer Handlung gar nicht führen, wie dies denn bei dem häufigsten Affekt, dem seelischen Leid fast durchweg der Fall ist. Das war bei Homer anders; dort ist mit verschwindenden Ausnahmen der Affekt nur dazu da, um eine Handlung zu motivieren, also ein integrierender Bestandteil der Erzählung. Aber andererseits hat es Virgil auch so gut wie durchgängig vermieden, in der Art, wie es ein Teil der kleinen hellenistischen Erzählungen getan haben muß, die Handlung ganz in den Hintergrund treten, sie insbesondere während der Äußerung des Affekts völlig stocken zu lassen: man denke an Catulls Ariadne oder die Klage der Carme in der Ciris, an Horaz' Europe, oder, aus anderem Gebiete, an Virgils eigenen Gallus, dessen Klagen ja freilich der Elegie, nicht dem Epyllion zuzurechnen sind.[1] In der Aeneis begleitet wenigstens der Affekt die Handlung, wenn er sie auch nicht motiviert; d. h. wir erfahren die Empfindungen einer Person während eines integrierenden Bestandteils der Erzählung, und insofern wird das Gesetz des epischen Stils, der ununterbrochene Fortschritt der Handlung, gewahrt.

Über die Rede, die bei Virgil überwiegend affektisch ist, wird unten im Zusammenhange gehandelt und dabei manches für die Menschen Virgils Bezeichnende nachgetragen werden. Auf einen Punkt aber sei hier schon hingewiesen: daß wir nämlich häufig an Stelle der natürlichen Äußerungen des Schmerzes, Zornes u. s. w. dasjenige zu hören bekommen, was sich dem Dichter bei psychologischer Analyse der Empfindung als ihre Komponenten oder faktische Grundlage herausgestellt hat: diese Momente werden mit einer Vollständigkeit und Umsicht aneinander gereiht, die bei wirklichem Ausbruch des Affekts undenkbar

1) Dagegen halte man die reiche Handlung in Theokrits Daphnis, auch während dessen eigenen Worten. Auch Kallimachos scheint in der Kydippe die Liebesklage des Akontios wenigstens äußerlich zum Bestandteil der Handlung gemacht zu haben, wenn er ihn dabei den Entschluß fassen ließ nach Athen zu gehen, Dilthey 86.

wäre. Der Dichter fragt sich, aus welchen Gründen der Tod des Euryalus seiner Mutter ganz besonders schmerzlich sein müsse, und findet deren eine Menge: sie ist alt, er war ihr einziger Trost, sie ist jetzt vereinsamt; er hat ihr bei seinem Auszug nicht Lebewohl gesagt, obwohl er doch Gefahren entgegen ging, das war grausam von ihm; der Leichnam liegt nun in der Fremde, unbestattet, so hat sie ihm die letzte Ehre nicht erweisen dürfen; und doch bewegte sie der Gedanke an ihn Tag und Nacht, noch eben wob sie ihm ein Gewand; ja sie weiß nicht einmal, wo der Leichnam liegt, er ist zerrissen und geschändet; das ist also der Lohn für die treue Liebe, mit der sie ihm (als einzige unter den Troerinnen) über Meere und Länder gefolgt ist. All das wird nun der Mutter im Augenblick, da sie den Tod des Sohnes erfahren hat, in den Mund gelegt; nicht in weitschweifiger Ausführung, die nach und nach alle jene Punkte streifte, sondern so knapp wie möglich, in etwa zehn Verse zusammengedrängt. Man sieht, nicht eigentlich die arme gebrochene Frau spricht, sondern der Dichter für sie; er ist der Dolmetsch ihrer Empfindung und spricht, so gut er selbst es vermag. In dem folgenden Beispiel ist die Unwahrscheinlichkeit der Rede nicht ganz so stark, aber die Konstruktion des Dichters tritt doch ebenfalls klar zu Tage. Warum muß, fragt er sich, Aeneas der Dido für ihren Empfang zu ganz besonders heißem Danke verpflichtet sein? im Grunde ist doch, was sie tut, nichts als selbstverständliche Pflicht der Menschlichkeit. Aber 1. die Troer waren in verzweifelter Lage, sie hatten alles Erdenkliche erduldet, zu Wasser und zu Lande, waren von allen Mitteln entblößt, schiffbrüchig am fremden Strande. 2. Dido allein[1]) erbarmte sich ihrer und unterstützte sie nicht nur, sondern nahm sie in der Stadt, ja in ihrem Hause auf, nicht nur als Gäste, sondern als gleichberechtigte Freunde und Genossen. 3. Sie tat das aus keinerlei eigennützigen Gründen, sondern lediglich aus *pietas*, aus Sinn für Recht und Billigkeit.

1) Man vergleiche Aristoteles' Analyse der *χάρις*, rhetor. *B* 7. 1385 a 17 *ἔστω δὴ χάρις ὑπουργία δεομένῳ μὴ ἀντί τινος, μηδ' ἵνα τι αὐτῷ ὑπουργοῦντι ἀλλ' ἵνα τι ἐκείνῳ· μεγάλη δὲ ἂν ᾖ σφόδρα δεομένῳ ἢ μεγάλων ἢ χαλεπῶν ἢ ἐν καιροῖς τοιούτοις, ἢ μόνος ἢ πρῶτος ἢ μάλιστα.* Es wäre nicht verwunderlich, wenn Virgil derartige Analysen sich zu nutze gemacht hätte; man denke an Horaz' *rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae* a. p. 310 und was dazu Kießling aus Cic. de orat. I 12, 53 zitiert.

4. Aeneas ist um so mehr verpflichtet zu dankbarer Gesinnung, als er keine Aussicht hat, seinen Dank je durch die Tat gebührend abstatten zu können. Dies alles genügt gewiß, um den lebhaften Affekt des Aeneas zu motivieren; aber statt nun diesen Affekt ohne weiteres, der Situation gemäß, sich äußern zu lassen — Aeneas tritt zu aller Anwesenden Überraschung plötzlich aus der verhüllenden Wolke hervor — wird der Äußerung des Affekts selbst seine ganze Rechtfertigung in Worten des Aeneas vorausgeschickt. Und dann, im eigentlichen Ausdruck des Dankes, werden wieder alle Möglichkeiten erschöpft: der Wunsch, daß die Götter reichen Lohn geben mögen; die Bewunderung; das Versprechen, der Edlen auch in Zukunft ehrend und preisend gedenken zu wollen, in alle Zeit und an jedem Ort.

Es ist andererseits anzuerkennen, daß Virgil trotz dieses konstruierten Elements des Affektausdruckes naheliegende Abwege vermeidet. Er hält sich strikt an den gegebenen Fall und vermeidet es, sich in Deklamationen über das Generelle zu ergehen. Er kehrt die in der Situation gegebenen Gefühlsmomente möglichst erschöpfend hervor, vermeidet aber jedes verstandesmäßige Reflektieren über den Affekt. Er sucht auch durchaus auf das Gefühl zu wirken und nimmt die pathetische Situation nicht zum Vorwand für geistreiche Spiele des Verstandes und Witzes. Aber das alles sind nicht spezielle Eigenschaften der affektischen Rede, sondern des virgilischen Stiles überhaupt.

II. Das Übernatürliche.[1])

Die Beteiligung der Götter an der heroischen Handlung war für Virgil durch die Tradition gegeben; wir wissen von keinem älteren Epos, das nicht der theophrastischen Forderung entsprochen hätte, eine Darstellung göttlicher, heroischer und menschlicher Dinge zu sein.[2]) Aber Virgil denkt vom Göttlichen zu ernsthaft, als daß er es bloß als Schmuck und Zierat seines Ge-

1) An Boissiers mit Recht berühmte Ausführungen über den religiösen Gehalt der Aeneis (La religion Romaine d'Auguste aux Antonins I[1] 248 ff.) brauche ich nur zu erinnern und kann es mir ersparen, das Verhältnis meiner Auffassung zu der seinigen darzulegen.

2) Sueton p. 17 R. ἔπος ἐστὶν περιοχὴ θείων τε καὶ ἡρωϊκῶν καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων.

dichts verwendet hätte. Die alten Dichter waren mit Recht dafür getadelt worden, daß sie sich in ihrer Theologie zu weit von der Wahrheit entfernt hatten, indem sie Unwürdiges von den Göttern erzählten; Virgil will nicht nur dies nach Möglichkeit vermeiden, sondern so viel positive Wahrheit wie irgend möglich in der mythischen Hülle geben. Er hat die Pflicht, die Götter mitspielen zu lassen, nicht als lästigen Zwang und nicht bloß als Gelegenheit zu eindrucksvollen Schilderungen, sondern als willkommenes Mittel betrachtet, seine Anschauungen über die letzten Gründe alles Geschehens in Bilder zu kleiden, die dem Verstehenden viel deutlicher als abstrakte Erörterung die höchsten Wahrheiten vor Augen und zu Gemüt zu führen vermögen. Die Wahrheit aber, die er zu verkünden hatte, war diese.

Eine Gottheit ist: Schicksal, weltdurchdringende Vernunft und Vorsehung zugleich. Diese Gottheit leitet die Geschicke der Menschen, ihren Willen kann niemand durchkreuzen, in jedem Augenblick steht jeder in ihrer Hand; Pflicht des Menschen ist es, sich willig von ihr führen zu lassen. Die Einzelgötter sind nicht selbständige persönliche Wesen, sondern lediglich Erscheinungsformen der einen, allumfassenden Gottheit, ihre Kräfte, die die Reiche der Natur und des Geistes durchziehen. Ein Kult der Gottheit ist erforderlich; dieser ist für den Römer nur denkbar in den altüberlieferten Formen römischer Gottesverehrung, die es in möglichster Reinheit wiederherzustellen und mit möglichster Gewissenhaftigkeit zu beobachten gilt; dies ist einer der wesentlichsten Bestandteile der Frömmigkeit. Rom ist groß geworden durch seine Frömmigkeit; alles Unglück geht auf Vernachlässigung der Götter zurück; wer sie recht verehrt, den führen sie zum Heil. Ihren Willen offenbart die Gottheit den Menschen in mannigfacher Form, durch Orakel, Träume, Vorzeichen; auch kann er mit Hilfe der Auspizien bis zu einem gewissen Grade erforscht werden.

So etwa hatte sich im Geiste Virgils und vieler Gleichgesinnter die *theologia physica* mit der *theologia civilis* verbunden. Nun soll im Epos dieser Glaube im Gewande der *theologia fabularis* dargestellt werden; zum stoischen Dogma und dem nationalrömischen Kult tritt der homerische Mythus. Mit dem Kult war leicht auszukommen: die älteste erreichbare Form römischer Gottesverehrung wurde in die mythische Zeit übertragen, und

Virgil hat sich keine Mühe verdrießen lassen, dies Bild so richtig und vollständig wie möglich zu malen. Zudem entsprach es ja den populär römischen Vorstellungen durchaus, wenn die griechisch gesehenen Göttergestalten als Empfänger des Nationalkults auftreten. Aber sehr viel schlechter vertrug sich mit dem Mythus die Philosophie; hier waren Konzessionen auf beiden Seiten unvermeidlich, und Konzessionen muß ja die Philosophie auch der Staatsreligion machen. Ein offenes Bekenntnis zum stoischen Pantheismus ist in der Aeneis nicht zu erwarten: der Dichter kann selbstverständlich den Glauben an seine poetische Götterwelt nicht selbst zerstören, und darf der offiziellen Religion nicht ins Gesicht schlagen. Andeutungen der Wahrheit müssen genügen: und diese liegen deutlich genug vor in der Schilderung der Götterwelt, in der Stellung, die Virgil seinem Juppiter zuweist, in der Rolle, die neben ihm dem *fatum* durch das ganze Gedicht gegeben ist, in der vorsichtigen aber doch unverkennbaren Berücksichtigung physisch-moralischer Mythendeutung.[1])

1.

Homers Zeus ist unter den Göttern *primus inter pares;* der höchste, stärkste und größte, der zwar kraft seiner höheren Gewalt über die andern herrscht, aber sonst ihnen gleich und wie sie der Leidenschaft und der Schwäche unterworfen ist; Virgils Juppiter ist der 'Allmächtige'[2]), und ihm allein kommt diese Eigenschaft zu, in ihm verkörpert sich die 'ewige Gewalt'[3]), der Götter und Menschen und ihre Geschicke untertan sind. Der Dichter kann ihn freilich auch nur als Person, wie die andern Götter, darstellen, aber er beschränkt das Menschenähnliche bei ihm so viel wie möglich; er schaut herab auf Erde und Menschen, redet zu den Göttern, lächelt und nickt Gewährung,

---

1) Am unverhohlensten steht das Philosophische neben dem Fabulösen in der Nekyia; die lasse ich im folgenden bei Seite, da sie sich in Kürze nicht erledigen läßt und Nordens eingehende Behandlung in Aussicht steht, auf die ich verweisen kann.

2) *omnipotens* II 689; IV 220; V 887 u. o.; Allecto nennt so Turnus gegenüber auch Juno, die es in Wahrheit nicht ist (VII 428); in der Religion der Soracteanwohner ist Apollo als *summus deum* auch *omnipotens* (XI 785. 790): das ist ethnischer Glaube.

3) X 18 *hominum rerumque aeterna potestas;* I 229 *qui res hominumque deumque aeternis regis imperiis;* X 100 *rerum cui prima potestas.*

entsendet Boten, die seinen Willen verkünden, und wägt die Lose der Kämpfenden; aber nur einmal wird er uns als Person deutlicher sichtbar: als er sich nach beendeter Ratsversammlung von seinem goldenen Thron erhebt und die Götter ihm das Ehrengeleit geben (X 116). Die homerische *Μοῖρα* ist eine unfaßbare Gewalt, die neben den Göttern steht und zu der Zeus kein eigentümliches Verhältnis hat; Virgil läßt keinen Zweifel darüber, daß in Wahrheit das Fatum nichts anderes ist als des höchsten Gottes Wille.[1]) Das tritt begreiflicherweise ganz besonders deutlich heraus, wo zum ersten Male diese Dinge berührt werden, in dem Gespräch zwischen Juppiter und Venus I 229 ff. Venus beruft sich auf ein Versprechen des Juppiter: das sind die *fata* (239), mit denen sie sich bisher über die unglücklichen *fata* des Aeneas getröstet hat; nun, da es anders zu kommen scheint, fragt sie, warum Juppiter seine Absicht geändert habe (237). Juppiter beruhigt sie: ihre *fata* seien unverrückt, er habe seine Absicht nicht geändert. Um sie vollends zu trösten, enthüllt er ihr die weiteren Geheimnisse von Aeneas' *fata* (262); an Stelle der einfachen Voraussagung dessen, was geschehen wird, tritt einmal der Ausdruck des eigenen Willens: *his ego nec metas rerum nec tempora pono: imperium sine fine dedi* (278); man sieht, dieser Wille ist mit der vorherbestimmten Zukunft identisch. Er weiß dann ferner, daß Juno ihren Sinn ändern und gleich ihm selbst die Römer lieben wird, und fügt hinzu *sic placitum* (283): auch hier ist sein Beschluß die Zukunft. Dem entspricht es, wenn später einmal in Venus' Worten die Ungewißheit über das Schicksal gleichbedeutend erscheint mit der Unkenntnis von Juppiters

---

1) III 375 *sic fata deum rex sortitur volvitque vices, is vertitur ordo.* Insofern der Herr des Fatums der Götter König ist, kann auch statt *fata Iovis* (IV 614) ungenauer *fata deum* gesagt werden: II 54. 257; III 717; VI 376; VII 50. 239, fast gleich 'der Götter Wille', und dann auch, aber nur ganz ausnahmsweise, von einer einzelnen Gottheit: *fata Iunonis* (VIII 292) haben dem Herakles die Arbeiten auferlegt. Rhetorische Antithese ist in Junos großem Monolog (VII 293) *fatis contraria nostris fata Phrygum,* wo es erst 'Wille', dann 'Schicksal' bedeutet. — Den etymologischen Zusammenhang mit *fari* hat Virgil empfunden; darauf deutet sowohl I 261 *fabor enim . . et volvens fatorum arcana movebo,* wie die öftere Gleichsetzung mit *fas* (I 206; II 779; VI 438; IX 96; XII 28) und Entgegensetzung von *infandum:* VII 583 *infandum bellum contra fata deum,* vgl. I 251 *infandum* von dem was Juppiters Verheißung widerspricht.

Wollen.[1]) Sobald das Fatum den Göttern unzweifelhaft als unabänderlich bekannt ist, denken sie nicht daran es zu durchkreuzen.[2]) Junos Stolz empört sich dagegen, daß ihr, der Himmelskönigin, die Rache an ihrem Feinde durch das Fatum verboten sein soll, die Athene gestattet wurde (I 39 ff.); sie hebt hervor, daß Juppiter seiner Tochter den Blitz lieh, seine Schwester und Gattin vergebens kämpfen muß. Wenn sie nun sich selbst mit Aeolus' Hilfe Recht zu schaffen sucht, so kann sie nicht hoffen das *fatum* zu brechen (*si qua fata sinant* will sie v. 18 die Weltherrschaft, die, wie sie gehört hatte, Rom bestimmt war, Karthago zuwenden), sondern nur erwarten, daß Juppiter sie doch noch gewähren lasse, also neue *fata* setze. Die Macht dazu besitzt er, wie sie meint; später fügt sie sich zwar in den Tod des Turnus, aber sie wagt doch noch zu hoffen, daß Juppiter sich eines Besseren besinne: *in melius tua, qui potes, orsa reflectas* (X 632).[3]) Freilich täuscht sie diese Hoffnung hier wie anderwärts; Juppiter selbst fühlt sich durch das, was einmal Fatum ist, gebunden, und weigert selbst seiner Mutter einen Wunsch, der den ewigen Gesetzen zuwiderläuft: er kann wohl die Schiffe des Aeneas in Nymphen verwandeln, nicht aber sie in ihrer 'sterblichen Form', d. h. als Schiffe, unsterblich machen: *cui tanta deo permissa potestas?* (IX 94 ff.). Man wird an Senecas Worte erinnert, durch die er kurz und scharf das Verhältnis des Weltbeherrschers zur Notwendigkeit ausdrückt: *inrevocabilis humana pariter ac divina cursus vehit. ille ipse omnium conditor et rector*

1) IV 110 *sed fatis incerta feror, si Iuppiter unam esse velit Tyriis urbem Troiaque profectis.* Auch V 784 *nec Iovis imperio fatisque infracta quiescit* ist beides durch die Kopula gleichgesetzt. Über X 31 ff. s. u.

2) VII 313 (Juno spricht) *non dabitur regnis, esto, prohibere Latinis atque inmota manet fatis Lavinia coniunx: at trahere atque moras tantis licet addere rebus.* XI 587: Diana macht keinen Versuch die so geliebte Camilla zu retten, *quandoquidem fatis urgetur acerbis.*

3) Die Entwicklung von Junos Verhalten ist sehr beachtenswert: in I glaubt sie durch eigenmächtiges Handeln noch die Fata beeinflussen zu können, in VII verzichtet sie darauf, strebt aber wenigstens ihre Rache zu kühlen, obwohl sie wissen muß, daß dies Juppiters Wünschen nicht entspricht; in X sucht sie anfangs ihr Tun sophistisch als dem Fatum nicht widersprechend zu verteidigen; X 611 gibt sie jeden eigenen Widerstand auf, hofft aber noch auf einen Umschwung in Juppiters Absichten; am Schluß von XII endlich verzichtet sie auch darauf und bittet nur noch um das *nulla fati quod lege tenetur.*

scripsit quidem fata, sed sequitur; semper paret, semel iussit (Dial. I 5, 8). Die εἱμαρμένη ist aber zugleich die πρόνοια: auch dies führt uns Virgil gleich zu Anfang des Gedichts vor Augen, wenn er schildert, wie Juppiter die elementare Macht der Stürme gebändigt hat, damit sie die Welt nicht zerstören, und wenn er ihn dann *iactantem pectore curas* Meere und Länder überschauen läßt (I 60. 227).

Diese Dogmen in voller Reinheit durchzuführen, ist freilich im Gedicht nicht möglich. Ein allmächtiger allwissender Gott, ohne den und wider den nichts geschieht, und der seine freie Entschließung für alles und jedes von Ewigkeit selbst gebunden hat, ist — vielleicht — begrifflich faßbar, zur Person eines epischen Gedichts aber gänzlich unbrauchbar; Konzessionen sind unvermeidlich, und es kommt nur darauf an, sie möglichst unauffällig zu machen. Eine Art Freiheit der Entschließung muß zunächst gewahrt bleiben; sie ist nur durch die Vorstellung zu erzielen, daß gewisse Dinge, sozusagen die Hauptsachen, durch das Fatum bestimmt sind, anderes aber vorläufig noch in der Schwebe gelassen ist, so daß Juppiter durch Gebete der Menschen und Bitten der Götter sich bestimmen lassen kann.[1]) So bewirkt das Gebet des Jarbas seinen Entschluß, dem Aufenthalt des Aeneas in Karthago ein Ende zu machen; so erwirkt die Mater wenigstens einen Teil dessen, worum sie bat; so fügt sich Juppiter, *victus* zwar aber doch *volens*, den Wünschen seiner Gattin in dem, *nulla fati quod lege tenetur* (XII 819).[2]) Und weiter erhebt sich die

1) Daß etwas gegen das Fatum geschehen könne, ist natürlich ausgeschlossen; wenn es von Dido IV 696 heißt *nec fato merita nec morte peribat,* so ist das *fato perire* nur Umschreibung = *fatali morte* nach gewöhnlichem Sprachgebrauch; s. Norden Herm. XXVIII 375, 1. Das Gegenteil ist *vivendo vici mea fata* XI 160, was niemand wörtlich verstehen wird.

2) Am schwersten ist zu sagen, was sich Virgil bei der nach homerischem Muster in den letzten Zweikampf eingeschobenen Psychostasie gedacht hat (XII 725): Juppiter legt in die beiden Schalen der Wage *fata diversa duorum, quem damnet labor et quo vergat pondere letum.* Zwar, daß dem Turnus jetzt bestimmt ist zu fallen, war noch nicht gesagt: X 624 ff. war Juno noch Hoffnung gelassen, daß er am Leben bleibe, und XII 157 glaubt sie auch noch an die Möglichkeit; also wird Virgil durch jenes mythische Bild haben ausdrücken wollen, daß sich jetzt endlich Turnus' Schicksal in Juppiters Willen entscheidet. Aber hier ist jenes Bild wenig geeignet, denn es könnte der Kampf höchstens unentschieden bleiben, keinenfalls aber Aeneas jetzt dem *letum* verfallen. — Wie sich Juppiter ent-

uralte Frage: wie kann ein allmächtiger und gütiger Gott all das Elend und Jammer, an dem die Erde so reich ist, wollen oder dulden? Begreiflich, daß er sie als verdiente Strafe sendet (XII 853); aber wie, wenn der Betroffene schuldlos ist? Wo der Dichter als Person spricht, darf er sein schmerzliches Erstaunen über den unbegreiflichen Ratschluß des Allgütigen äußern[1]); wo er erzählt, muß er das Unbegreifliche motivieren, und erdichtet, daß wider den Willen Juppiters und gegen sein Verbot eine feindliche Gottheit Zwietracht und Krieg entfesselt habe (X 6—9); Juppiter läßt sie, sicher, daß das Fatum doch seinen Weg finden wird, gewähren, bis die Dinge an einen Punkt gelangt sind, wo sie das Fatum zu durchkreuzen drohen: dann greift er ein, und jeder Widerspruch verstummt, jeder Widerstand verschwindet.[2])

---

scheidet, brauchte hier nicht gesagt zu werden: das erfährt ja der Leser aus dem Erfolg.

1) XII 503 *tanton placuit concurrere motu, Iuppiter, aeternas gentis in pace futuras?*

2) Wenn Juppiter X 8 sagt *abnueram bello Italiam concurrere Teucris: quae contra vetitum discordia?* und weiter *adveniet iustum pugnae, ne arcessite, tempus,* schließlich (105) *quandoquidem Ausonios coniungi foedere Teucris haud licitum,* so steht dies zweifellos in Widerspruch zu der in I der Venus gegebenen Prophezeiung: *bellum ingens geret Italia populosque ferocis contundet moresque viris et moenia ponet* (263); nicht bloß weil der Krieg hier als vom Fatum, d. h. durch Juppiters eigenen Willen bestimmt vorhergesagt wird — das könnte man zur Not noch damit erklären, daß Juppiters Wissen um die Zukunft mit seinen persönlichen Wünschen nicht immer zusammenzufallen braucht, wie nach so mancher Theodicee —, sondern weil hier der Krieg als integrierender Bestandteil von Juppiters Plänen teleologisch motiviert ist durch die Notwendigkeit, die Kultur mit den Waffen dem noch rohen Latium aufzuzwingen: dies Motiv hat Virgil später ganz fallen lassen. Man soll diesen Widerspruch weder zu verschleiern suchen noch ihn einfach Virgils Unachtsamkeit zuschreiben, sondern ihn aus den oben dargestellten Schwierigkeiten erklären, die es selbst Virgil nicht gelingen konnte restlos zu beseitigen. Gerade in der so vielfach als mechanisch unverständige Homerimitation getadelten Götterversammlung in X steckt eine Fülle von sachlicher und künstlerischer Überlegung: das hat vortrefflich A. B. Drachmann gezeigt (in seiner eindringenden Monographie Guderne hos Virgil, Kopenhagen 1887, 130 ff.), bei dem ich nur ein näheres Eingehen auf die eigentümliche Rolle des Fatums in den Götterreden vermisse. Venus beruft sich für ihren Schützling auf das *fatum,* das ihm durch Orakel bekannt war, und das für sie mit Juppiters *iussa* identisch ist; in Junos Beginnen sieht sie das freche Unterfangen neue *fata* zu setzen (34 ff.). Juno ihrerseits hütet sich wohl, Juppiter entgegenzutreten und seine

Die übrigen Götter behandelt der Dichter durchaus als selbständige Personen nach homerischem Vorbild. Im ganzen sind auch sie, wie Juppiter, in eine höhere Sphäre gehoben: nach Möglichkeit ist ihnen alles Niedrige sowohl wie alles Kleinliche und Spielende fern gehalten, alles was den römischen Gottesvorstellungen besonders augusteïscher Zeit widerspricht; davon wird später eingehender die Rede sein. Aber völlig fern liegt ihnen menschliche Schwäche nicht: sie ist für die handelnden Personen des Epos unentbehrlich und der Dichter als Erzähler bedient sich ihrer um die Handlungen zu motivieren, unterläßt freilich nicht seinerseits auch hier, in eigner Person sprechend, darauf hinzuweisen, daß solches im Grunde mit dem Wesen der Göttlichkeit unvereinbar sei (*tantaene animis caelestibus irae?* I 11), oder bei einer besonders ungöttlichen Handlung, wie der des eifersüchtigen Triton, seinen Zweifel an der Richtigkeit der Tradition anzudeuten (*si credere dignum est* VI 173). Beachtenswert ist, daß, abgesehen von diesen Fällen, die Handlungen der Götter, mögen sie auch wie bei Dido Unheil anrichten, im Endziel darauf gerichtet sind ihren Schützlingen zu helfen, nicht andern zu schaden; wird doch selbst bei der Motivierung von Junos Haß gegen die Troer ihre Liebe für Karthago in den Vordergrund gestellt (I 12 ff.).

Wichtiger noch als dieser Erhöhungsprozeß und die veränderte Stellung der Götter zu ihrem Oberhaupt ist es, daß Virgil, wenn ich nicht sehr irre, mit vollem Bewußtsein Hinweise auf die

---

Absichten anzugreifen: sie leugnet nur, daß das *fatum,* dem freilich Aeneas nach Latium gefolgt sei, auch sein weiteres dortiges Tun bestimmt habe, und macht ihn selbst verantwortlich für das Unheil, das daraus erwachsen ist. Juppiter nun, der ja in Sachen des Fatums natürlich höchste Autorität ist, könnte ein Machtwort sprechen, den Streit niederschlagen und den Krieg beenden: aber dann wäre das Gedicht aus, und deshalb muß Juppiter vorziehen, den Verlauf der Dinge selbst Aufschluß über das Fatum geben zu lassen, gleich als ob dies Juno besser von ihrem (wirklichen oder vorgeblichen) Irrtum überzeugen könnte als sein eignes Wort. Er verpflichtet sich nur, seinerseits nicht wieder einzugreifen, damit die Probe ungestört verlaufen könne: damit ist den Göttinnen natürlich ebenfalls untersagt, sich auf eigne Hand am Kampf zu beteiligen. (Warum dies Verbot nicht ausdrücklich gegeben wird, setzt Drachmann 149 f. sehr schön auseinander.) Nach den Erfolgen des Aeneas erklärt sich Juno auf Juppiters ironische Frage für überzeugt: 606 ff.

physische Deutung der Göttergestalten in sein Gedicht eingeflochten hat; verständlich, wohlgemerkt, nur für den, dem diese *ratio physica* bekannt ist, und zugleich so diskret, daß die Persönlichkeit der Götter dabei durchaus gewahrt bleibt. In manchen Fällen gehen diese Andeutungen nicht über das allgemein Übliche hinaus. Der Jäger Nisus, der zu Diana für seinen Wurf um Erfolg beten will, blickt zum Monde auf und faßt den Mond mit der Göttin in seiner Anrede als Eines (IX 403). Iris ist bei Homer die Götterbotin, die mit dem Regenbogen nichts zu tun hat; bei Virgil ist der tausendfarbige Bogen der Pfad, auf dem sie zur Erde herabeilt (V 609) oder der bei ihrem Verschwinden entsteht (V 558. IV 15), oder es wird geschildert, wie bei ihrem Flug tausend bunte Farben gegen die Sonne spielen (IV 700); und so kann es nicht verwundern, daß Turnus sie als *decus caeli*, also als Regenbogen anredet (IX 18). — Poseidon ist bei Homer freilich der Gott des Meeres, aber das ist nur das Reich, das ihm gehört, er erscheint auch auf dem Olymp oder nimmt am Kampfe teil. Bei Virgil ist er vom Meere unzertrennlich, und wenn er beim Sturme I 126 *graviter commotus* heißt und doch *placidum caput extulit undis*, so kann man das erstere vom Element, das zweite vom Gotte verstehen. — Am bezeichnendsten aber ist die Behandlung der Juno. Wenn Aeolus sich gerade ihr dafür verpflichtet glaubt, daß ihm Juppiter die Herrschaft über die Winde gegeben hat, so hat man das schon im Altertume aus der *ratio physica* erklärt, da Juno die Luft sei (Serv. zu I 78), und hier besteht, meine ich, diese Methode der Interpretation zu Recht[1]: es ist doch auffallend, daß es gerade von Juno VII 287 heißt *auras invecta tenebat*, daß gerade sie XII 792 *fulva de nube (gelidis in nubibus* 796 *aeria sede* 810 cf. 842) dem Kampfe zusieht, daß sie *agens hiemem nimbo succincta* X 634 zur Erde niederfährt; und so sendet sie IV 120 *nigrantem commixta grandine nimbum* und haucht V 607 der eilenden Iris Winde zu. — Anderes nahe Verwandtes wird weiter unten zu erwähnen sein.

---

1) Um das zu verdeutlichen, ist wohl auch v. 80 durch *nimborumque facis tempestatumque potentem* das *hoc regni* (78) nochmals erklärt. Die Gleichsetzung von Ἥρα und ἀήρ ist weitverbreitet; auch Varro nimmt sie an neben der Gleichsetzung von *Iuno* und *terra:* Agahd, M. Ter. Varr. antiqu. rer. div. ll. 215.

2.

Bei Homer stehen die Götter, die der Menschen Geschicke leiten, in der Handlung darin; sie sind Personen gleich den irdischen und unterstehen ganz denselben psychologischen Gesetzen. Wir erfahren genau, wie Odysseus den Zorn des Poseidon auf sich lenkt, wie Agamemnon des Zeus verderblichen Ratschluß verschuldet; und im weiteren werden so und so oft namentlich in der Ilias die Handlungen der Götter aus ihrer Seele heraus motiviert. Das unbegreifliche Schicksal zeigt sich zwar ab und zu sozusagen in dunkler Ferne: wir erfahren, daß dem Achill bestimmt ist vor Troja zu fallen, dem Odysseus bei den Phäaken das Ende der Fährnisse zu erreichen; Einfluß auf die Handlung hat das so gut wie nicht. In der Aeneis dagegen ist es gerade das Fatum, oder der Wille Juppiters, der die gesamte Handlung in letzter Linie lenkt, und dieses Fatum steht völlig außerhalb der Handlung; wir erfahren seine Gründe nicht und sind auch gar nicht versucht danach zu fragen; es stand fest von Ewigkeit, und nur, wie es sich durchsetzt, ist der Inhalt des Gedichts. Wir haben bei Homer durchaus den Eindruck, daß der Mensch seines Schicksals Schmied ist; auch dem Achill stand ja die Wahl frei, ein langes ruhmloses Leben statt des herrlich kurzen zu führen. Der Mensch geht seinen Weg nach eignem Wunsch und Entschluß, von seiten der Götter erfährt er Hinderung und Förderung, je nachdem er sie sich zu Freunden oder Feinden gemacht hat. Aeneas geht seinen Weg nicht aus freiem Entschluß, sondern er ist ein Werkzeug in der Hand des Fatums, das sich seiner bedient um den Grund zum *imperium Romanum* zu legen. Hier steht nicht ein künstlerisches Prinzip gegen das andre, sondern eine Weltanschauung gegen die andre. Welche dieser beiden poetischer Gestaltung sich williger darbietet, darüber kann kein Zweifel sein; aber unsere Aufgabe ist zunächst nicht die, das poetische Resultat zu werten, sondern es als notwendig zu erweisen aus den Voraussetzungen, von denen der Dichter ausging, von denen er ausgehen mußte, wollte er nicht *alieno ex ore* Märchen erzählen, sondern den Glauben seiner Zeit in poetisches Gewand kleiden.

Der Götter Wille war es, daß Troja falle, Aeneas aber und die Seinen gerettet würden um jenseits der Meere ein neues Reich zu gründen: das erzählt Virgils Iliupersis. Minerva hat die Troer

ins Verderben gelockt; die Götter selbst zerstören Pergamon: das läßt Venus ihren Sohn schauen und bewegt ihn so zur Ergebung, nachdem ihn schon Hektors Traumerscheinung vorbereitet und ihm die Rettung der troischen Götter ans Herz gelegt hat. Anchises' Weigerung, an der der Auszug gescheitert wäre, wird durch Juppiters *augurium* aufgehoben; Aeneas fügt sich in Creusas Verlust, da diese ihm ihr Zurückbleiben als der Götter Willen enthüllt, die ihm in seinem neuen Reiche einen neuen Ehebund bestimmt haben. — Auf göttlichen Befehl geht Aeneas mit den Seinen in See; schrittweise enthüllt ihm Apollo das Ziel seiner Fahrt; unermüdlich folgt er den göttlichen Weisungen. Nur einmal ist er, von Liebe gefesselt, in Gefahr seiner Bestimmung zu vergessen: aber es genügt eine Erinnerung Juppiters, um ihn das schwerste Opfer bringen zu lassen; mit blutendem Herzen verläßt er Dido. Kurz darauf wird er in Sicilien durch einen neuen Angriff Junos der Verzweiflung an seiner Bestimmung nahe gebracht; von Juppiter entsandt ermutigt ihn Anchises' Schatten, seine Aufgabe ungebrochen weiter zu verfolgen; endlich landet er an der verheißenen Küste Hesperiens. Hier, an der Schwelle einer neuen und schwereren Aufgabe, wird er bestärkt, indem ihm Anchises zeigt, was der Lohn des Ausharrens sein wird: des Fatums Ziel, das *imperium Romanum*, enthüllt sich in der Heldenschau.

Auch in Latium ist dafür gesorgt, daß der Wille des Fatums den Menschen bekannt werde. Latinus hat den Befehl erhalten, auf den Eidam aus der Fremde zu warten, dessen Nachkommen des Weltreichs Gründer werden sollen; die Etrusker sind auf den fremden Führer verwiesen, der kein anderer sein kann als Aeneas. Aber während die Etrusker, wie Aeneas selbst, den Weisungen des Schicksals sich fromm unterordnen, lassen sich die Latiner verführen, diese Weisung zu mißachten, und Latinus selbst ist trotz besserer Einsicht zu schwach, ihnen den Irrweg zu verschließen: sie büßen es hart[1]), und über unzählige Leichen führt das Fatum die Widerstrebenden mit denen zusammen, die ihm willig gefolgt sind. So ist der Grundstein gelegt, auf dem sich der Ewigkeitsbau des *imperium Romanum* erheben soll.

Schon aus diesem ganz kurzen Überblick muß klar werden,

1) XI 232 *fatalem Aenean manifesto numine ferri admonet ira deum tumulique ante ora recentes.* Vgl. XII 27 ff.

daß die Stellung der virgilischen Helden zum Göttlichen eine ganz andere ist als die der homerischen. Es trifft sich auch bei Homer zuweilen, daß die Götter den Menschen etwas befehlen, was ohne diesen Befehl sicher nicht geschehen wäre: so heißt Aphrodite in Γ mit drohenden Worten die widerstrebende Helena, sich wieder zu Paris zu gesellen; so bringt Thetis in Ω ihrem Sohne den Befehl der Götter, den Leichnam des Hektor gegen Lösegeld auszuliefern, was er vorher für immer von sich gewiesen hatte. Im allgemeinen aber treten die Götter zu den Menschen als Berater, auch wohl als Verführer, und die Menschen folgen ihnen, weil der Rat ihnen einleuchtet, nicht wesentlich weil es Götter sind, die ihn geben; von einer sittlichen Verpflichtung dazu ist nicht die Rede. Virgil gibt dagegen auf die Frage *quid est boni viri?* ganz die gleiche Antwort wie Seneca: *praebere se fato* (Dial. I 5, 8)[1]; die stoische und römischer Sinnesweise so gemäße Forderung des *sequi deum*[2]) tritt als die wesentlichste, um nicht zu sagen einzige Pflicht anschaulich zu Tage. Aeneas' Größe liegt freilich auch in seiner Tapferkeit, aber vornehmlich in seiner *pietas*, und dies zeigt sich am deutlichsten, wo sie zur Ergebung in den göttlichen Willen wird, also wo er in den Untergang Trojas, in den Verlust der Creusa, in die Trennung von Dido sich fügt, weil er das als der Götter Willen erkannt hat. Er ist, wie wir oben sahen, keineswegs von vornherein ein Glaubensheld ohne Furcht und Tadel, er hat Zeiten der Schwäche und Verzagtheit; aber er überwindet sie, fügt sich dem Fatum und trägt den Lohn davon; die Latiner widerstreben und erdulden die Strafe: *volentem fata ducunt, nolentem trahunt.*

1) Man erinnere sich etwa an Anchises' Worte II 701 *sequor et qua ducitis adsum, di patrii* oder III 114 *divom ducunt qua iussa sequamur,* 188 *cedamus Phoebo et moniti meliora sequamur.* Ferner Aeneas IV 340 *me si fata meis paterentur ducere vitam auspiciis . . . recidiva manu posuissem Pergama victis* und 361 *Italiam non sponte sequor;* dann aber VIII 131 *mea me virtus et sancta oracula divom . . . fatis egere volentem.* So hatte ihn Nautes ermahnt, als er daran dachte *fatorum oblitus* in Sicilien zu bleiben: *quo fata trahunt retrahuntque sequamur* V 709. Zu spät geht Turnus den rechten Weg: XII 676 *iam iam fata, soror, superant . . . quo deus et quo dura vocat Fortuna sequamur.*

2) *intuemini enim horum deinceps annorum vel secundas res vel adversas, invenietis omnia prospere evenisse sequentibus deos, adversa spernentibus* Liv. V 51 aus einer Rede des Camillus: ein Beispiel für unzählige.

3.

Die nächste Folge dieser Grundtatsachen ist die, daß bei Virgil die Mittel, durch welche die Gottheit ihren Willen zu erkennen gibt, eine viel bedeutendere Rolle spielen müssen als bei Homer: also vor allem Orakel verschiedenster Art, dann aber auch Prodigien, weissagende Träume, Omina u. dgl. Das Urteil über die künstlerische Berechtigung, diese Mittel der Förderung anzuwenden, kann nicht unabhängig sein von ihrem Verhältnis zum Glauben der Zeit. Man kann nicht entschieden genug betonen, daß wir es hier keineswegs mit konventionellen, aus älterer Poesie entlehnten 'Maschinen' der epischen Darstellung zu tun haben, die lediglich als Lückenbüßer an Stelle rein menschlicher Motivierung treten. Es wird niemandem einfallen, unter diesem Gesichtspunkte die zahllosen analogen Erscheinungen in der Geschichtserzählung etwa des Livius zu betrachten; soll der Epiker, dessen Handlung in die Anfänge der Geschichte fällt, minderes Recht haben als der Historiker? Aber es steht ja nicht einmal nur so, daß beide aus dem Geiste vergangener Zeiten erzählen, daß sie sich gewissermaßen künstlich in die Vorstellungsweise früherer Geschlechter versetzen, um Stimmung zu machen; mitten hinein in die helle Gegenwart Virgils ragten ja doch jene Vorstellungen, ja eben jetzt erhob sich so manches, was eine Zeit lang überwunden zu sein schien, mit neuer Kraft. Noch immer gab ja Apollo durch den Mund der Pythia oder durch die Blätter der Sibylle seine Orakel, oder sandte sie denen, die in seinem Tempel schlafend sie erwarteten.[1]) Noch wurden Auspicien und Prodigien aufs sorgsamste beachtet, noch glaubte man an weissagende Träume: die Schellen am Giebel des Juppiter Tonans lehrten jeden Römer, daß Juppiter Capitolinus dem Augustus im Traume erschienen war, um sich über Vernachlässigung zu beklagen.[2]) Noch erschienen Verstorbene: vor Philippi hatte der Schatten des göttlichen Caesar den Sieg verkündet.[3]) Man kann gar nicht daran zweifeln, daß auch Hochgebildete, keineswegs nur simple Bauern an die Wahrheit all dieser Dinge geglaubt haben: bürgte ihnen doch dafür nicht bloß die Tradition der Altvordern,

1) Suet. Aug. 94. 2) ebd. 91. 3) ebd. 96.

sondern auch die Lehre des Poseidonios. Daß Virgil selbst in seines Herzens Grunde diesen Glauben ablehnte, dies anzunehmen sehe ich keinerlei Anlaß; aber gleichviel; genug daß wir eines wissen: er schöpfte für sein Epos aus dem Glauben seiner Zeit, und wenn er die Penaten im Traum zu Aeneas sprechen oder die Götter ein vordeutendes Prodigium senden ließ, so steht das als Motiv der Handlung rücksichtlich der Glaublichkeit den rein menschlichen Motiven völlig gleich; für die Zwecke des Dichters aber, wie wir sie erkannt haben, sind jene übernatürlichen Motive geradezu die Hauptsache: sie müssen in seiner Dichtung zur eigentlich treibenden Kraft werden, wenn diese Dichtung die Ansiedelung der troischen Penaten in Latium als die vom Fatum gewollte Tat des Aeneas erzählen sollte. Aufgabe des Dichters war es nur, all diese Äußerungen des Götterwillens, diese vielartigen Verkündigungen des Fatums nicht zufällig, willkürlich oder zwecklos erscheinen zu lassen, was z. B. der Fall wäre, wenn Orakelsprüche oder dgl. den Aufenthalt des Aeneas in Karthago veranlaßten; Virgil bedient sich aber der Willensäußerungen Juppiters und seiner Interpreten nie als retardierenden, stets nur als fördernden Motivs, das die Handlung ihrem letzten Ziel um einen Schritt näher führt. Und unwürdig möchte es erscheinen, wenn — wie das in spätgriechischen Romanen nicht selten der Fall ist — das Fatum so oft bemüht würde, um beliebigen Sterblichen den Weg ihres Privatlebens vorzuzeichnen; bei Virgil aber handelt es sich ja nicht einmal um das Schicksal des Aeneas als Person, sondern um die Mission, deren Träger er ist, und das letzte Ziel dieser Mission stand jedem Leser des Gedichts als beglückende Gegenwart vor Augen, das Friedensregiment im Weltreich des Augustus.

4.

Anders als um die notwendigen Verkündigungen des Fatums steht es nun freilich um die eigentlichen Götterszenen des Gedichts: die Gespräche der Götter untereinander, das hilfreiche oder verderbliche Eingreifen der Venus, der Juno u. a., die leibhaftige Erscheinung der Götter und ihrer Gesandten unter den Menschen. Hier kann von historischer Wahrheit in dem eben erörterten Sinne nicht die Rede sein, sondern es handelt sich um poetische

Fiktion im traditionell epischen Stil.[1]) Es fragt sich nur, ob Virgil in dem unmittelbaren Eingreifen der Götter in menschliches Wollen und Handeln wirklich durchweg ein rein poetisches Spiel hat treiben wollen, eine poetische Welt hat schildern wollen, in der ganz andre Kräfte wirken als in der unsrigen, in der alle physischen und psychischen Gesetze, die uns binden, aufgehoben sind, um märchenhafter Willkür Platz zu machen. Kein Zweifel, daß Virgil das rein Märchenhafte nicht völlig vermieden hat: er folgt der poetischen Tradition, wenn er die Schlangen des Laokoon, die einäugigen Kyklopen, die unholden Harpyien mit ihren Vogelleibern und Jungfrauengesichtern einführt, und er erfindet vielleicht auf eigne Hand dergleichen, wenn er etwa die Schiffe der Troer sich angesichts der feindlichen Heere in Nymphen verwandeln läßt. Aber das alles berührt nicht eigentlich das Eingreifen der Götter selbst. Was dies betrifft, so bin ich in der Tat geneigt, viel mehr, als man das heute meist tut, bei Virgil symbolisierende Absichten anzunehmen, d. h. eine bewußte Umsetzung einfacher psychologischer Vorgänge in die Form göttlicher Einwirkung, wobei darauf gerechnet ist, daß der gebildete Leser diese Götterszenen 'allegorisch' deuten werde.

Die Notwendigkeit solcher Deutung ist ja ohne weiteres klar bei einer Figur wie der der Fama, die wir als 'Allegorie' im heutigen Sinne zu bezeichnen haben, nicht verschieden von der Discordia Petrons und Voltaires. Hier ist durch Virgils Schilderung (IV 173 ff.) außer Zweifel gesetzt, daß nicht versucht werden soll, den Glauben an die Realität einer Göttin Fama zu erzeugen, sondern daß es sich lediglich darum handelt, statt des 'Gerüchts', das als solches keine anschauliche Schilderung verträgt, ein darstellbares Symbol zu schaffen. Aber steht es im Grunde mit Allekto anders? Wir haben oben gesehen, daß sie nichts anderes ist als die personifizierte Discordia, bei deren Gestaltung Virgil sich des überlieferten Typus der Furie bedient hat. Bei der Schilderung ihres Tuns ist alles vermieden, was die Lebendigkeit, Körperlichkeit der Gestalt abzuschwächen vermöchte; gerade um sie zu heben, läßt es der Dichter nicht beim bloßen Zureden

1) Freilich war auch diese nicht ohne Anhalt im Glauben der Zeit: sollte doch Apollo bei Actium die Schiffe des Augustus leibhaftig zum Siege geführt haben.

oder seelischen Einwirken, sondern erfindet wirkliche Handlungen, die doch in ihrer Symbolik durchsichtig genug sind: sie stößt dem Turnus die Fackel in die Brust[1]) und peitscht ihn aus dem Schlaf, sie läßt eine ihrer Schlangen in mannigfacher Gestalt sich an Amata drängen, um ihr das Gift tief ins Innerste zu flößen, sie führt des Ascanius Hunde auf des Hirschen Spur und bläst vom Dach des Tyrrhidenhauses das Notsignal; in allen Fällen ist das Resultat ihres Tuns, daß Haß und Zwietracht entsteht, der auf ganz natürlicher Grundlage beruht: bei Turnus und Amata auf dem Haß gegen den Eindringling, bei den Landleuten, wie sie nun einmal geartet sind, auf dem Zorn über den (vermeintlichen) frechen Übergriff des Troerprinzen. In diesem letzten Falle könnte Allekto bei ganz geringer Modifikation der Erzählung völlig entbehrt werden — an Stelle des Höllendämons würde ein unglücklicher Zufall treten —; bei Amata ist die psychologische Entwickelung in und neben der symbolischen Darstellung so ausführlich gegeben, daß diese lediglich äußerer Veranschaulichung dient; einzig im Fall des Turnus wird die psychologische Entwickelung durch den symbolischen Vorgang geradezu ersetzt: in Wahrheit und ohne übernatürlichen Einfluß würde der Umschwung von ruhiger Unbekümmertheit zu rasender Kriegswut kein so plötzlicher sein. An sich aber ist er aus natürlichen Voraussetzungen wohl begreiflich und Allekto wirkt nicht entfernt so sehr als selbständige göttliche Person auf Turnus wie etwa die homerische Aphrodite in der oben erwähnten Szene aus Γ auf Helena. — Als allegorische Figur war weiterhin Eros schon vor Virgil unzählige Male in griechischer und römischer Poesie aufgetreten. Virgil bedient sich seiner nur in I, wo er auf Venus' Bitten in Gestalt des Ascanius Didos Liebe zu Aeneas entflammt. Der Zug ist psychologisch sehr fein, die Symbolik an sich ganz durchsichtig; durch das Gespräch zwischen Venus und Amor hat sie der Dichter ebenso über die blasse Allegorie herausgehoben wie Apollonios das Eingreifen seines Eros durch die vorbereitenden olympischen Szenen. — Wenn Juppiter von seinem Throne eine der *Dirae* herabsendet, die der Juturna als Omen erscheint,

---

1) Properz IV 4, 68 von Tarpeia *nescia vae Furiis accubuisse novis; nam Vesta . . . culpam alit et plures condit in ossa faces,* wo Rothstein mit Recht die Allektoszene vergleicht.

Turnus aber als Nachtvogel in bleichen Schrecken versetzt, so deutet der Dichter selbst an, welcher psychologische Vorgang dadurch symbolisiert wird: 'die Schreckgespenster sendet Juppiter, um die armen Menschen mit Furcht zu erfüllen, wenn er ihnen furchtbaren Tod oder Krankheit zugedacht hat oder sündige Städte mit Krieg schreckt' (XII 850). — Als Palinurus am Steuer wacht, übermannt ihn trotz allen Widerstrebens der Schlaf; er fällt bordüber und reißt das Steuerruder mit sich, das er noch mit dem letzten Aufgebote wacher Kraft krampfhaft festhielt: so würde der Historiker berichten; der Dichter läßt Somnus in Gestalt des Phorbas zum Schlafen auffordern, dann mit lethegetränktem Zweige des Palinurus Schläfen besprengen, daß sich die Augen schließen: endlich stößt er ihn selbst mitsamt dem Ruder ins Meer Auch hier nichts von einem Wunder, sondern nur eine Übersetzung des natürlichen Vorgangs ins Mythische, des unsichtbaren Vorgangs ins anschaulich Bildliche: Virgil dachte an Darstellungen des Hypnos, der mit dem Mohnzweig die Ruhenden in Schlaf senkt, und wollte ein bildender Künstler darstellen, wie ein Schlafender über Bord fällt, so mußte er, wie Virgil, Hypnos Hand an ihn legen lassen. — Als in Nisus (IX 184) plötzlich mit zwingender Macht der Plan des gefährlichen Botenganges auftaucht, fragt er seinen Genossen *dine hunc ardorem mentibus addunt, an sua cuique deus fit dira cupido?* Da haben wir die rein menschliche Deutung des seelischen Vorgangs einerseits, die Umsetzung ins Mythische andererseits. Wenn der Dichter erzählt, daß Juppiter den Tarchon mit nicht lindem Stachel in Schlachtenzorn getrieben (XI 725) oder daß Venus dem Aeneas den Gedanken eingegeben habe, die Stadt der Latiner anzugreifen (XII 554)[1], so berichtet er als Tatsache, was Nisus nur ahnen kann; der Vorgang ist in Wahrheit der gleiche. So wird es der Dichter nicht anders meinen, wenn er etwa in V die troischen Frauen durch Iris zu dem unsinnigen Unterfangen verleiten läßt die Schiffe anzuzünden; die Worte, die sie spricht, geben das, was der Historiker (wie es im gleichen Falle Dionys tut) als pragma-

1) Diese Andeutungen göttlichen Eingreifens, ohne jede nähere Ausführung — *Juno viris animumque ministrat* IX 764, *Jovis monitis Mezentius succedit pugnae* X 689 u. s. f. — widersprechen homerischem Brauche nicht: *Π* 656 *Ἕκτορι ἀνάλκιδα θυμὸν ἐνῆκεν* (Zeus), *τ* 479 *τῇ γὰρ Ἀθηναίη νόον ἔτραπεν* u. dgl.

tische Motivierung gegeben hätte. Iris erscheint als Beroe, wirft selbst den ersten Brand in ein Schiff, hebt sich dann auf Flügeln in die Lüfte, einen Regenbogen am Himmel ziehend: das alles gehört zur poetischen Hülle, kann und soll nicht rationalistisch gedeutet werden; der Dichter, um es nochmals zu wiederholen, gibt keine bloß sprachlichen Metaphern, sondern setzt die Szene in die mythisch-anschauliche Darstellung um, dabei die Grundtatsache, den seelischen Hergang, hinreichend deutlich bezeichnend. Als letztes Beispiel mag das Auftreten des Mercur in IV und I dienen. I 297 entsendet Juppiter den Mercur nach Karthago, damit Aeneas dort aufgenommen werde. Mercur erfüllt den Befehl; das Wie erfahren wir nicht, sondern nur den Erfolg: *ponunt ferocia Poeni corda volente deo; in primis regina quietum accipit in Teucros animum mentemque benignam.* Man hat an der unepischen Kürze und dem Mangel an Anschaulichkeit mit Recht Anstoß genommen[1]); Virgil ist wohl nicht ausführlicher gewesen, weil er schon in IV eine Sendung Mercurs ganz in homerischen Farben geschildert hatte und Wiederholungen vermeidet, auch die Haupthandlung nicht durch eine zweite längere Abschweifung unterbrechen wollte; aber verständlich wird seine Kürze doch nur, wenn wir diesen Gott, der durch seinen Willen auf Herz, Gemüt und Sinn einwirkt, als den λόγος fassen, der die πάθη der Menschen zähmt, noch bevor die Gelegenheit da ist, wo sie ausbrechen könnten.[2]) In IV wird Mercur zu Aeneas gesandt, um ihn an seine Mission zu erinnern; er trifft ihn, wie er gerade beim Bau der karthagischen Burg tätig ist, und richtet seinen Auftrag aus: augenblicks ist Aeneas entschlossen, Karthago zu verlassen; *dulcis terras* sagt der Dichter, und deutet mit dem einen Worte an, wie schwer dem Helden der Entschluß wird. Denken wir hier die göttliche Einwirkung fort, so ergibt sich das natürliche Substrat ganz von selbst: statt des als Person gedachten von außen heran-

1) An sich würde der Anstoß nicht berechtigt sein (s. vor. Anm.); aber wenn eine solche nicht näher zu definierende göttliche Einwirkung stattfinden soll, braucht Juppiter dazu nicht erst den Mercur nach Karthago zu schicken, er kann das selbst tun; außerdem ist ganz singulär die nicht für den Augenblick, sondern für die Zukunft gewollte Wirkung.

2) Plut. de tranqu. an. 465 b *καὶ τῶν λόγων, ὅσοι πρὸς τὰ πάθη βοηθοῦσι, δεῖ πρὸ τῶν παθῶν ἐπιμελεῖσθαι τοὺς νοῦν ἔχοντας, ἵν' ἐκ πολλοῦ παρεσκευασμένοι μᾶλλον ὠφελῶσι*, ein oft wiederholter Gedanke.

tretenden göttlichen *λόγος* hat man nur den in der Brust jedes Menschen wohnenden göttlichen *λόγος* als die erinnernde Macht einzusetzen, und es ist ein sehr feines Motiv, daß gerade beim Anblick der erstehenden Burg Karthagos plötzlich mit unwiderstehlicher Gewalt den Helden die Erinnerung an die Stadt überfällt, die ihm vom Schicksal bestimmt war zu gründen. Es gibt kaum eine bessere Parallele zu dieser Szene als die homerische in *A*, wo Athena plötzlich zu Achill tretend den wilden Ausbruch seines Zornes hemmt, d. h. der Held sich zu rechter Zeit noch auf sich selbst besinnt: hier wurde zu Virgils Zeit die Göttin als *λογισμός* gedeutet.[1])

'Den in der Brust jedes Menschen wohnenden göttlichen *λόγος*' sagte ich: diese Vorstellung, die wir ohne weiteres, schon nach VI 730, bei Virgil voraussetzen dürfen, mußte in der Tat mit großer Leichtigkeit dazu führen, das, was wir als natürlich seelische Vorgänge auffassen, in dem Bilde göttlicher Einwirkung zu symbolisieren. *Rationi se subicere* und *deum sequi* sind ja, wie z. B. Seneca so deutlich lehrt, für diese Anschauungsweise gleichbedeutend, und andere geläufige Wendungen — *deus ad homines venit, immo, quod est propius, in homines venit: nulla sine deo mens bona est* ep. 73, 16 u. dgl. — kommen der mythisch anschaulichen Darstellung unmittelbar nahe.

Freilich läßt sich diese Betrachtungsweise keineswegs auf alle Fälle göttlichen Eingreifens ausdehnen. Venus' Erscheinung in II könnte zur Not noch als das Symbol einer plötzlichen 'Erleuchtung' gedeutet werden; aber bei ihrer Erscheinung in I, wo sie Aeneas über Dido und ihre Schicksale aufklärt, scheitert

---

1) *A* 220 *ἂψ ἐς κουλεὸν ὦσε μέγα ξίφος, οὐδ' ἀπίθησεν μύθῳ Ἀθηναίης*: dazu Plut. quom. adol. 26e *ὀρθῶς καὶ καλῶς, ὅτι τὸν θυμὸν ἐκκόψαι παντάπασι μὴ δυνηθείς, ὅμως πρὶν ἀνήκεστόν τι δρᾶσαι μετέστησε καὶ κατέσχεν εὐπειθῆ τῷ λογισμῷ γενόμενον*. Daß diese Erklärungsweise, auch in Rom, sehr viel älteren Datums ist, brauche ich nicht auszuführen; für Hermes als *λόγος* genügt es jetzt auf Reitzenstein, Zwei religionsgeschichtl. Fragen (Straßburg 1901) zu verweisen. In der Homererklärung ist die Gleichsetzung ganz ständig, *λόγος* bald = Rede, bald = Vernunft; z. B. wird Hermes dem Priamos auf dem Weg zu Achill mitgegeben, weil der *λόγος* am besten die *πάθη* besänftigt, schol. *Ω* 486; Zeus sendet ihn zu Aigisthos: *δηλοῖ τὴν ἐκ θεῶν ἀνθρώποις λόγου τοῦ κατ' ἀρετὴν δωρεάν* schol. *α* 38; das *μῶλυ*, das Odysseus von Hermes empfängt, ist der *τέλειος λόγος, ὑφ' οὗ βοηθούμενος οὐδὲν παθεῖν δύναται*, schol. *κ* 305.

jeder solche Versuch ebenso wie in VIII, wo sie die Waffe des Vulcan dem Sohne bringt. Sehr zahlreich sind diese Fälle nicht; es gehören dahin noch etwa die Szene in X, wo Juno den Turnus durch ein trügerisches Wolkenbild des Aeneas aus dem Kampfe auf ein Schiff lockt, dann dies vom Ufer löst und nach Ardea zu treiben läßt; Apollos preisende und warnende Worte zu Ascanius in IX; Juturnas Auftreten in XII. Dabei ist zu bemerken, daß von einem Wunder, dem der verwandelten Schiffe annähernd vergleichbar, abgesehen vom Schild des Aeneas eigentlich einzig bei jenem Eingreifen der Juno die Rede sein kann; die Worte der Venus in I könnte ebensogut eine wirkliche tyrische Jägerin sprechen, die des Apollo der wirkliche Butes, an Juturnas Stelle könnte ebensogut Camers den Rutulern zureden oder Metiscus den Wagen des Turnus aus Aeneas' Nähe lenken, beim Zweikampf das Schwert reichen. Wie Virgil überhaupt die Teilnahme der Götter am Kampfe auf das Äußerste beschränkt hat, so hat er vor allem das eigentlich Wunderbare, das er in den Schlachtschilderungen der Ilias in so reichlichem Maße fand, fast gänzlich ausgeschaltet oder doch herabgemindert. Um nur ein Beispiel anzuführen: man vergleiche die wunderbare Heilung des Aeneas durch Aphrodite in XII mit der Heilung des Hektor in *O*. Bei Homer (*Ξ* 409) hat Aias den Hektor mit einem gewaltigen Stein vor die Brust getroffen, daß er hinstürzt wie eine vom Blitz gefällte Eiche; die Genossen tragen ihn aus dem Kampf; am Flusse zu Boden gelegt und mit Wasser übergossen, erwacht er, speit Blut, fällt wieder in Ohnmacht. Kurz darauf (*O* 239) hat er sich etwas erholt und sammelt seine Kraft; da haucht ihn Apollo *μένος μέγα* ein, und flugs springt er auf und eilt, leicht und schnell die Glieder bewegend, in den Streit zurück, wie ein mutiges Roß, das sich von der Krippe losgerissen; und freilich haben die Achäer allen Grund zu erstaunen, als sie den Totgeglaubten so unvermutet wieder bei vollen Kräften sehen. Aeneas ist durch einen Pfeil am Bein verletzt, so aber, daß er auf seine Lanze gestützt noch stehen kann. Der Pfeil will aus der Wunde nicht weichen; da träufelt Venus in das Wasser, das der Arzt zur Hand hat, den Saft eines heilkräftigen, blutstillenden Krautes (keines Zaubermittels), und kaum benetzt dies Wasser die Wunde, da folgt der Pfeil der Hand, der Schmerz weicht und das Blut steht. Also das lange vergebliche Bemühen des kunstreichen

Arztes hat endlich unerwartet glücklichen Erfolg: das kann er sich nur durch göttliche Hilfe erklären, und wir haben gehört, daß er recht hat. Aeneas kann wieder am Kampf teilnehmen, wenn ihn auch die Wunde am Lauf noch hindert (746). Man sieht, wie sich Virgil bemüht hat, das Wunder einem natürlichen Vorgange näher zu bringen, ohne doch in rationalistische Trivialität zu verfallen.

5.

Die Erscheinungsweise der Götter ist eben so mannigfaltig wie bei Homer. Sie wirken entweder unsichtbar (wie Juno X 633 ff., Venus XII 411. 786), oder sie zeigen sich den Menschen, in eigener Gestalt (Venus in II und VIII, Mercur in IV, Iris in IX) oder in menschlicher Verhüllung (Venus in I, Iris und Somnus in V, Allekto in VII, Apollo in IX, Juturna in XII): dann werden sie wohl beim Verschwinden (Venus, Iris, Apollo) oder — so nur Juturna XII 632 — während ihres Wirkens vom Nächstbeteiligten erkannt; oder endlich sie erscheinen im Traum (Penaten in II, Mercur in IV, Allekto in VII, Tiberinus in VIII).[1]) — Bei Homer ist irgend ein festes Prinzip in der Art des Erscheinens m. W. nicht nachzuweisen, auch kaum die eine oder die andere Art als ursprüngliche oder wenigstens ältere kenntlich.[2]) Virgil hat empfunden, daß das Auftreten der Götter in eigener Person weitaus die stärksten Ansprüche an die Gläubigkeit des Lesers stelle, und wendet es infolgedessen nur an, wo es unvermeidlich ist, also da, wo dem Aeneas ein Befehl des Juppiter mit vollster Autorität überbracht wird, wo Venus dem Sohne das Treiben der Troja zerstörenden Götter zeigen will und wo sie ihm die Waffen bringt;

1) Ohne homerische Analogie ist die Art, wie IX 110 die Mater sich offenbart: ein wunderbarer Glanz bricht am Himmel aus, *Idaeos choros* glaubt man wahrzunehmen, und die Göttin läßt ihre Stimme ertönen, ohne sichtbar zu werden oder sich zu nennen. Vergleichbar ist nur etwa die Stimme Apollos, die zu Delos aus dem Adyton tönt III 93. Gerade dies aber, daß die Stimme einer Gottheit aus ihrem Heiligtume sich hören läßt, berichten die Historiker nicht selten, z. B. Liv. VI 33, 5. Tac. hist. V 13. Cic. de div. I 45, 101.

2) Cauers Versuch (Grundfragen der Homerkritik 284 fg.), eine chronologische Abfolge aufzustellen, wonach unsichtbares Eingreifen das Älteste sei, Auftreten in eigener Person das Jüngste, bedarf zum mindesten noch besserer Begründung. Cauers jüngstes Stadium hält Robert (Studien zur Ilias 358) gerade für das älteste, mit weit besserem Recht, wie mir scheint.

endlich da, wo Iris in Junos Auftrage dem Turnus Mitteilungen macht, die ihm keiner der Seinen bringen kann: auch ist es hier (IX 16) zweifelhaft gelassen, ob Turnus sie nicht erst beim Verschwinden erkennt. Jedenfalls erkennt er ihr Erscheinen als überschwängliche göttliche Gnade an und wendet sich sofort zu Gebet und Gelübde. Die Szene zwischen Venus und Aeneas in VIII ist so knapp erzählt, daß nicht einmal Aeneas' Worte mitgeteilt werden; in II und IV sind die göttlichen Erscheinungen, kaum daß sie ausgeredet haben, auch schon wieder verschwunden, und nur den tiefsten Eindruck des Schreckens läßt die ganz visionär geschaute Erscheinung des Mercur zurück (IV 279).[1] So verschwimmt auch die Erscheinung der Nymphen (X 219 ff.) wie ein Gaukelspiel der Wellen, ehe sich Aeneas (249) von seinem Erstaunen erholt hat. Überall ist der visionäre Charakter der Erscheinung so gut tunlich gewahrt; niemals läßt sich die Gottheit dazu herab, etwa wie in *ν* Athene mit Odysseus, gemütlich mit dem Sterblichen zu plaudern oder gar, nachdem sie, wie in *Γ* Aphrodite von Helena, erkannt ist, streitende Worte zu wechseln[2]; auch fällt es der Gottheit nicht ein, sich, wie das Poseidon und Athena *Φ* 288 tun, dem Sterblichen, dem sie erscheinen, selbst als Götter vorzustellen. Ein geflissentlich archaisierender Dichter hätte vielleicht gerade solche Szenen bevorzugt, um sich an den naiven Göttervorstellungen der alten Zeit zu ergötzen; ein gedankenlos nachahmender hätte wahllos zu dem oder jenem gegriffen; wie weit Virgil von beidem entfernt ist, liegt auf der Hand.

Auch wo die Götter in fremder — stets menschlicher — Gestalt sich zeigen, verbirgt sich ihre wahre Art nicht immer völlig. Sie verwandeln sich nicht eigentlich in Menschen, sie legen fremde Gestalt und Kleidung nur wie eine Maske an; Aeneas ahnt in der tyrischen Jungfrau doch nach Antlitz und Stimme die Göttin, beharrt auch in diesem Glauben trotz ihres Widerspruchs (I 327. 372); die falsche Beroe verrät sich wenigstens

1) So auch die Erscheinung der Penaten, die auf der Grenze von Traum und wacher Vision steht, III 172 fg.

2) Bei Turnus und Juturna XII 631. 676 liegt die Sache anders; die beiden stehen als Geschwister — Juturna ist ja erst von Juppiter zur unsterblichen Nymphe erhoben — einander näher und es mag darum hingehen, daß Turnus sie erkennt und anredet, ohne daß sie sich sogleich seinen Blicken entzöge.

einer Troerin, die freilich auch aus anderem Grunde Verdacht geschöpft hat, durch den Glanz ihrer Augen, durch Stimme, Schritt, kurz alle *divini signa decoris* (V 647); so hat bei Homer *B* 307 Hektor die Iris, *P* 333 Aeneas den Apollon erkannt, obwohl sie in fremder Gestalt erschienen und sich nicht eigens, etwa durch die Art ihres Verschwindens, als Götter bekannten. Aber Venus und Iris haben ja auch ebensowenig wie Apollo IX 646 die Absicht, dauernd unerkannt zu bleiben: beim Entschwinden zeigen sie sich in ihrer wahren Gestalt und geben so erst dem, was sie gesagt haben, den vollen Nachdruck: so kann sich Achates I 585 auf die Verheißung der Göttin berufen, so erfährt Ascanius des Gottes fürsorgende Gnade und damit eine Bestätigung seiner hohen Bestimmung; so werden endlich die troischen Frauen, die einer Beroe zu folgen trotz brennender Neigung nicht wagten, bei der Erkenntnis, daß eine Gottheit zu ihnen gesprochen, auch wirklich erst 'des Gottes inne' (vgl. V 679) und lassen sich von enthusiastischer Wut hinreißen, dem Beispiel der Verführerin zu folgen.

Ganz für sich steht die Erscheinungsweise Amors in I; man möchte wissen, ob das eigne Erfindung Virgils ist. Hier nimmt der Gott nicht nur menschliche Gestalt an, sondern wird an Stelle des Ascanius gesetzt, dieser aber von Venus die Zeit über entführt. Die Erfindung hat den Nachteil, daß man sie eigentlich nicht zu Ende denken kann: wir hören denn auch nicht, wann Ascanius zurückgebracht wird, ob ihm oder Aeneas diese Vertauschung bewußt geworden ist u. dgl. Das ist durchaus unhomerisch und war für Virgil eigentlich nur dadurch möglich, daß I durch die beiden Bücher der Apologe von IV getrennt ist, so daß dann die Vertauschung ignoriert werden kann, ohne daß dies allzusehr auffällt.

6.

Die Traumerscheinungen der Aeneis sind (abgesehen von Didos Träumen IV 465 ff.) nicht natürlichen Träumen, wie sie jeder erfahren kann, angeglichen, sondern vielmehr erbetene oder doch erwünschte Orakel; auch erscheint dem Schlafenden nicht wie bei Homer eine Person seiner nächsten Umgebung, sondern ein Gott oder — was dem fast gleich st[illegible] [illegible]Verstorbener. Die Wahl des Erscheinenden ist stets mit sorg[illegible]ger Beobachtung der Situation getroffen. Die Traumerscheinung der Penaten III 347 hat Virgil der Tradition entnommen, wonach diese Götter wieder

holt im Traum ihren Willen kundgetan haben; Virgil wählt die passendste Gelegenheit, denn es handelt sich eben um das Land, wohin diese Penaten zurückgeführt werden sollen, sie geben selbst über ihre uranfängliche Heimat Aufschluß. Hier ist es im Zweifel gelassen, ob es sich um Traum oder Vision handelt, Aeneas glaubt an eine wirkliche Göttererscheinung: jeder Gedanke an einen trügerischen Traum soll ausgeschlossen werden.[1]) Hektor ist einzig berufen, den Aeneas auf seine Mission vorzubereiten; kein anderer Mund könnte das entscheidende Wort sprechen *si Pergama dextra defendi possent, etiam hac defensa fuissent* II 291. Mercurs Traumerscheinung in IV ist durch sein erstes Auftreten vorbereitet, Anchises' nächtliche Erscheinung in V (die wohl hierher zu ziehen ist, obwohl auch sie als Vision, nicht als Traum geschildert wird) ist durch die Stimmung des ganzen Buches sowie als Vorbereitung auf VI 695 gefordert. Gott Tiberinus erscheint in VIII dem Aeneas, der an seinem Gestade eingeschlafen ist und den er am folgenden Tage selbst auf seinen besänftigten Wogen zu Euander tragen will. Auch hier soll Aeneas der Erscheinung unbedingt trauen, die ihn veranlaßt die Seinen in gefährlicher Lage zu verlassen: daher tritt die Bekräftigung des Traumes durch das Prodigium der trächtigen Sau unmittelbar danach ein (VIII 81). Allekto zeigt sich dem Turnus als Junopriesterin, um von der Wahrheit des Traumes als Orakels zu überzeugen; *et est oraculum quidem*, sagt Macrobius[2]), *cum in somnis parens vel alia sancta gravisve persona seu sacerdos vel etiam deus aperte eventurum quid aut non eventurum, faciendum vitandumve denuntiat;* auch gibt sie sich ja als Botin ihrer göttlichen Herrin. Diese Träume aber erfolgen nicht sozusagen aus heiterem Himmel, ohne Vorbereitung, sondern dann, wenn der Ruhende voller Sorgen über den Gegenstand des Traumes eingeschlafen ist, gleichsam in Gedanken eine Frage an die Götter gestellt hat[3]); oder der Traum knüpft doch an die Ereignisse, die

1) 173 *nec sopor illud erat, sed coram adgnoscere voltus velatasque comas praesentia[illegible] videbar:* das ὕπαρ οὐκ ὄναρ so mancher zwischen Vision und [illegible]den Erscheinungen, vgl. Deubner, de incubatione cap[illegible]00, 5 u. 8.

2) Somn. Scip. I 3, 8, cf. Deubner 3 ff.

3) III 153 *curas his demere dictis* V 720 *in curas animo diducitur omnis* VIII 29 *tristi turbatus pectora bello procubuit.*

am vergangenen Tage die Seele des Betreffenden heftig bewegt haben, so unmittelbar an, daß eben daraus klar wird, wie jene Ereignisse auch den Schlafenden noch erfüllen. Es wird aber auch in dem, was das Traumbild verkündet, die psychologische Wahrheit insofern beobachtet, als das Neue, das der Träumende erfährt, doch immer an Bekanntes anknüpft, nie völlig neu und unerwartet ist. Bei den Erscheinungen des Hektor und Mercur ist das ohne weiteres klar; Anchises in V bestätigt den Rat des Nautes und fordert zum Gang in den Hades auf, der schon Aeneas' sehnsüchtige Gedanken beschäftigt haben mag; Tiberinus rät, Euander um Hilfe zu bitten (von dem Aeneas bereits weiß, VIII 138), und knüpft damit an die Prophezeiung der Sibylle an, *via prima salutis Graia pandetur ab urbe* VI 96 — völlig neu kommt hier freilich die Ankündigung des Sauprodigiums hinzu; die Penaten endlich weisen auf ihre Urheimat Hesperien und wiederholen damit ein (wohl eben nur zu diesem Zweck erfundenes) Orakel der Cassandra, das dem Anchises gegeben war, also auch nicht völlig außer dem Vorstellungskreise des Aeneas zu liegen braucht. In all diesen Weisungen ist so viel des Neuen, daß man nicht sagen kann, der Träumende hätte bei wachem Nachdenken wohl von selbst darauf kommen können; geflissentlich ist der Typus einer übernatürlichen 'Eingebung' festgehalten; aber man mache sich klar, wie gänzlich verschieden der Fall läge, wenn Aeneas etwa das, was ihm Venus über Dido mitteilt, im Traum erführe, oder wenn Tiberinus den Aeneas, wie es dann Euander tut, nach Etrurien verwiese und über die dortigen Zustände aufklärte. Und so unterscheidet sich denn auch das rituelle Traumorakel des Faunus (VIII 81) von jenen anderen Träumen: auf die *externi generi* und ihre erhabene Nachkommenschaft konnte Latinus aus sich heraus unmöglich verfallen.

7.

Vorzeichen mannigfacher Art, die von den Göttern zur Warnung oder Ermutigung gesandt werden, spielen schon bei Homer eine wenn auch bescheidene Rolle; es konnte nicht fehlen, daß der Römer Virgil ihnen breiteren Raum gewährte. Über das von Anchises vor dem Auszug erbetene *auspicium maximum* wurde oben S. 54 gesprochen; als das verheißene Land erreicht ist, bestätigt Juppiter durch dreimaligen Blitz und Donner die Erfüllung

seines Befehls (VII 141), und wieder donnert er von links her und sendet den Blitz aus heiterem Himmel, als Ascanius vor seiner ersten Waffentat zu ihm betet (IX 630): damit knüpft Virgil an die Tradition an, die dies höchste Auspicium zum ersten Male dem Ascanius im Kriege gegen Mezentius zu teil werden ließ (Dionys. II 5). Andere nannten hier an seiner Stelle Aeneas (Plut. q. R. 78); auch das läßt Virgil nicht bei Seite: Blitz und Donner aus heiterem Himmel, dazu Tubaklang und Waffenklirren sind das ermutigende Zeichen, das Venus ihrem Sohne vor Ausbruch des Krieges sendet (VIII 524); hier ist, wie man sieht, mit dem eigentlichen Auspicium eines der häufigsten Prodigien verbunden, das sonst schlechthin auf Krieg oder Mord zu deuten pflegt, hier durch die Beziehung auf die *arma Vulcania* tieferen Sinn erhält. Den Himmelszeichen nahe steht der brennende Pfeil des Acestes (V 522), dessen Bedeutung oben S. 160 besprochen wurde.

Die Beobachtung der Vogelzeichen war zu Virgils Zeit wie es scheint abgekommen: die Wiederholung des romulischen Geierzeichens bei Octavians erstem Konsulatsantritt war offenbar etwas ganz Besonderes.[1]) Dazu stimmt, daß bei Virgil nur Venus einmal — als Tyrierin — aus dem Vogelflug wahrsagt (I 393)[2]), und daß das von Tolumnius XII 259 gedeutete Vogelzeichen trügt. Haruspicin wird eben so bezeichnender Weise nur von Dido angewandt (IV 63), die auch allein zu den dunkelen Gewalten der Magie ihre Zuflucht nimmt.

Prodigien dagegen spielen, wieder dem Geiste virgilischer Zeit entsprechend, keine geringe Rolle. Die beiden der Tradition entnommenen von den Tischen und der trächtigen Sau fallen aus dem Kreise der übrigen heraus, insofern sie zur Bestätigung früherer Weissagung dienen; aber die Berichte über Didos Schreckenszeichen (IV 452 ff.) und über die auf Lavinia bezüglichen göttlichen Warnungen (VII 58 ff.) lesen sich ganz wie Prodigienlisten römischer Annalen. So hat sich denn auch Virgil den römischen Glauben zu nutze gemacht, um andere τέρατα dem Verständnis seiner Leser nahe zu bringen. Die aus dem Grabe tönende Stimme des Polydoros (III 19 ff.) wird ganz als warnendes Prodigium

1) Mommsen St. R. I 79, 1.

2) Wohl aber versteht sich auch Helenus auf die *praepetis omina pinnae* III 361.

behandelt (oben S. 103); bei den Harpyien schwanken die Troer, ob sie es wirklich mit Göttinnen oder mit *dirae volucres* zu tun haben, man fordert zu Gebeten und Gelübden auf, um, wie nach Prodigien, die *pax deum* zu erlangen, und bei nächster Gelegenheit wird die Schar entsühnt (III 261. 279). In Gestalt eines Unglücksvogels, also eben einer *dira volucris*, zeigt sich auch die von Juppiter entsandte *Dira* dem Turnus (XII 862). Als das hölzerne Roß viermal an der Schwelle des trojanischen Stadttores stockt, beachten die verblendeten Troer das Omen nicht (II 242), während sonst der Glaube an Omina durchaus fest steht (III 537. X 311).

Vom feierlich durch Göttermund verkündeten Fatum bis zu dem Schwanken vieldeutiger Omina ist ein weiter Weg. Virgil geht, wie wir sahen, an keiner Station dieses Weges achtlos vorüber; was irgend seine Zeit an übernatürlichen Offenbarungen und Einwirkungen glaubt, findet in dem Gedicht seine Stelle. Wenn wirklich, wie schon antike Beobachter empfanden, die *δεισιδαιμονία* zu den wesentlichsten Grundzügen des römischen Wesens gehörte, so ist die Aeneis durch Virgils Kunst auch in diesem Punkte zum römischen Epos *κατ' ἐξοχήν* geworden.

8.

Die theologische Grundlage der virgilischen Götterwelt, wie ich sie zu rekonstruieren versucht habe, ist nicht ohne Einfluß geblieben auf die äußere Gestaltung der Götterszenen, die wir schließlich noch kurz zu betrachten haben.[1]) Oft genug ist hervorgehoben worden, daß Virgils Götter an poetischer Realität die homerischen weitaus nicht erreichen. Virgil ist hierin nicht konsequent verfahren: er malt gelegentlich göttliches Auftreten mit reichem plastischen Detail — so die Fahrten Neptuns in I und V, den Botengang Mercurs in IV —, aber das sind Ausnahmen; im ganzen stehen die Götterszenen hinter den menschlichen Vorgängen an Anschaulichkeit zurück. Wie unvollständig ist die Schilderung der Situation z. B. in I bei Junos Gespräch mit Aeolus, etwa verglichen mit Thetis' Besuch bei Hephästos: und dabei ist hier ein bestimmter irdischer Schauplatz der Zusammen-

1) Vgl. dazu Drachmann a. a. O.; hübsche Beobachtungen gibt jetzt auch G. Ihm, Vergilstudien I, Progr. Gernsheim 1902.

kunft, des Aeolus Burg auf den liparischen Inseln, vorausgesetzt. Im übrigen spielen die Götterszenen einfach 'im Himmel'[1]), bei dem nur einmal, mehr wissenschaftlich als poetisch, die der Erde nähere Wolkenschicht vom reinen Äther unterschieden wird (XII 792), oder im 'Hause des Juppiter'[2]), wobei wieder nur einmal ein ganz vereinzelter Zug, der goldene Thron des Juppiter (X 116), der Anschauung einen gewissen Anhalt bietet; auch beim Zusammensein des Ehepaares Venus und Vulcan muß die szenische Angabe *thalamo coniugis aureo* (VIII 372) genügen und man ist fast überrascht, dann noch (415) vom 'weichen Lager' des Gottes zu hören. Oder endlich es wird völliges Stillschweigen über den Ort des Göttergespräches beobachtet.[3]) Nun ist ja solche Unbestimmtheit auch bei Homer nichts Seltenes: aber dazwischen stehen in der Ilias reich detaillierte Beschreibungen von der Götter Wohnen, Tun und Treiben, und die Phantasie des Lesers, hierdurch in bestimmte Richtung gedrängt, ergänzt sich leicht das anschauliche Bild an den Stellen, wo der Dichter es nicht gibt. In der Odyssee ist ein wesentlicher Abstand zu verspüren: die Götterversammlungen in α und ε sind mit ganz virgilischer Unbestimmtheit berichtet, und hier findet sich auch die virgilische Inkonsequenz in der Behandlung des göttlichen Auftretens: in ε erfahren wir genau, woher Poseidon kommt, von wo er den Odysseus erblickt, wohin er dann seine Rosse lenkt, während Athena einfach zugegen ist und nicht als Person, sondern als unpersönliche göttliche Macht wirkt. Ebenso stark prägt sich der Zwiespalt der Auffassung bei Virgil aus: in IV tritt Mercur nach homerischem Vorbild als göttliche Person mit vollster Anschaulichkeit auf, in I wirkt er, ohne daß wir das Wie erführen, ganz als göttlicher λόγος. Wenn wir schon bei Betrachtung der menschlichen Handlung fanden, daß Virgil das Hauptgewicht auf die psychischen Vorgänge legt, die physischen dagegen zurücktreten läßt, so ist das bei der göttlichen Handlung doppelt deutlich: die psychologische Motivierung wird in Monolog und Rede und Verhandlung mit großer Sorgfalt gegeben, aber Virgil hat

---

1) *aethere summo* und *vertice caeli* I 223. 225. *superis in sedibus* XI 532 *caelo alto* X 633.

2) X 758 *Iovis in tectis* 5 *tectis bipatentibus.*

3) I 663. IV 92. V 780.

keinerlei Neigung, da wo die Götter nicht direkt in die menschliche Handlung eingreifen und der Einheit des Stils zu liebe wie Menschen behandelt werden, die plastische Verkörperung der geistigen Kräfte über das unbedingt Notwendige hinaus zu führen.

III. Die Handlung.

a. Struktur der Handlung.

Ich versuche, um die Erfindung der Handlung zu charakterisieren, im folgenden die Typen aufzustellen, in denen sich diese Erfindung mit Vorliebe bewegt. Den generellen Unterschied der virgilischen Handlung von der homerischen könnte man wohl so bezeichnen, daß bei Homer die Handlung ihre Bedeutung in sich selbst trägt, während es bei Virgil auf die Erreichung eines Ziels hinausläuft. Man hat ja bei Homer so oft den Eindruck, daß der Erzähler das Ziel seiner Handlung aus dem Auge verliert; er verweilt, wie A. W. Schlegel schön gesagt hat[1]), 'bei jedem Punkte der Vergangenheit mit so ungeteilter Seele, als ob demselben nichts vorher gegangen sei und auch nichts darauf folgen sollte, wodurch das Erquickliche einer lebendigen Gegenwart überall gleichmäßig verbreitet wird'. Diese 'epische Ruhe' findet man bei Virgil nur als Ausnahme; wie im Drama (soweit es auf spezifisch dramatische Wirkungen ausgeht) jede Szene auf ein bestimmtes Ziel hindrängt, so bei Virgil; man soll nie das Gefühl verlieren, daß die Handlung fortschreitet. Man vergleiche die Behandlung des durch Pandaros verwundeten Menelaos mit der Behandlung des verwundeten Aeneas in XII; daß der Leser auf die Folgen des verräterischen Schusses gespannt sein könnte, kümmert Homer nicht im mindesten (man müßte ihm denn zutrauen, daß er absichtlich die Spannung hinhalte); auch hat es für die nächste Folge keinerlei Bedeutung, ob Menelaos früher oder später wiederhergestellt wird, und doch verweilen wir dabei mit eingehendster Ausführlichkeit. Bei Virgil hängt alles davon ab, daß Aeneas wieder kampffähig wird, sonst gewinnen die Feinde die Oberhand; die Szene spitzt sich energisch auf ihr Ziel zu, und die Erreichung des Ziels ist Vorbedingung für den Erfolg

1) Werke XI 191.

der Gesamthandlung. — Eine Handlung wie die ἐπιπώλησις Ἀγαμέμνονος, wie die τειχοσκοπία, wie die Einleitung der Δολώνεια erfindet Virgil nicht. Die scheinbaren Ausnahmen bestätigen die Regel. Wohl finden sich Szenen, die zum Fortschritt der Gesamthandlung nichts beitragen und auch in sich keinen lebhaften Fortschritt zeigen; aber dann liegt das Interesse überhaupt nicht auf dem Vorgang und seiner Darstellung, sondern entweder wie bei der Andromacheszene auf der Darstellung eines Affekts, oder wie bei der Periegese Altroms in VIII auf dem historisch-nationalen Gehalt.

2.

Virgil liebt es, die Handlung mit einem plötzlichen starken Ruck zu eröffnen, statt sie langsam und allmählich in Bewegung zu setzen. Das Interesse des Lesers soll nicht Schritt für Schritt gewonnen, sondern auf einmal erobert werden. Wie wenig Eile hat der Verfasser unserer Odyssee, zu seinem Helden zu gelangen, wie behaglich wird die breite Exposition gegeben, und wenn wir endlich bei Odysseus selbst sind, wie ruhig und leidenschaftlos entwickeln sich da vor unsern Augen die Begebenheiten. Die Aeneis beginnt, nach kurzem Vorwort, mit einer wildbewegten Szene, dem Seesturm: da wir den Helden zum erstenmal sehen, schwebt er in Todesgefahr. Freilich wird diese Szene vergleichsweise ruhig exponiert, durch den Monolog der Juno und das Gespräch mit Aeolus: aber das Verhängnis kündigt sich schon in Junos ersten Worten an und schnell rückt es näher. Dies Verfahren wiederholt sich im Lauf der Erzählung, so oft dazu Gelegenheit ist; ich habe darauf in den Analysen des ersten Teiles wiederholt hinzuweisen gehabt. Die Erzählung des Aeneas im zweiten Buch ist zunächst mehr berichtend als darstellend: die Darstellung setzt mit dem plötzlichen Auftreten des Laokoon ein. Nach der langen Erzählung des Sinon bringt das Auftreten der Schlangen und das Unglück des Laokoon die Handlung mit einem Ruck energisch in Gang. Die Schilderung der Schreckensnacht setzt nicht damit ein, daß Aeneas durch den Lärm erwacht und allmählich die Situation begreift, sondern mit der pathetischen Traumerscheinung Hektors, die mit einemmal die Lage grell beleuchtet. — In IV handelt es sich darum, den Aufbruch des Aeneas herbeizuführen; einem andern hätte es vielleicht nahe

gelegen, die Unhaltbarkeit der Situation allmählich sich herausstellen zu lassen, oder aber nach Ablauf einer gewissen Zeit Aeneas seiner höheren Pflichten sich erinnern zu lassen. Bei Virgil bringt ein ganz bestimmtes Ereignis, das trotzige Gebet des Jarbas, den Stein ins Rollen, und die Sendung Mercurs trifft den nichts ahnenden Aeneas wie ein Blitz aus heiterem Himmel. Ähnlich bei der Abfahrt selbst: sachlich hätte es genügt, wenn Aeneas beim ersten Morgengrauen erwachte und den Befehl zur Abfahrt gab; aber damit hätte die so folgenschwere Handlung zu ruhig eingesetzt. Virgil läßt Mercur zum zweitenmal auftreten und nun Aeneas *subitis exterritus umbris corripit e somno corpus sociosque fatigat.* — Die eigentliche Handlung von VI setzt mit dem Auftreten der Sibylle ein; Virgil hätte schildern können, wie Aeneas sie aufsucht, sein Anliegen vorbringt etc.; statt dessen schildert er lieber zunächst einen Zustand der Ruhe — Aeneas in die Betrachtung der Tempelbildwerke versunken — und läßt diesen jäh unterbrechen; nach wenigen Versen kann die Beschwörung beginnen. Als letztes Beispiel mag der Beginn von IX genannt sein: die Sendung der Iris zu Turnus hat wesentlich die technische Bedeutung, ein mattes Einsetzen der neuen Aktion zu vermeiden.

3.

Der erfahrungsgemäß kräftigeren Wirkung, die eine dramatisch aufgeführte Szene im Vergleich mit einer episch erzählten ausübt, sucht Virgil so viel wie möglich dadurch nahe zu kommen, daß er die Einzelteile seiner Erzählung szenenhaft komponiert. Ich wähle als erstes Beispiel den Vertrag und seinen Bruch in XII, die oben von anderem Gesichtspunkt aus analysiert wurden; der Vergleich mit Homer ist auch für unsern gegenwärtigen Zweck äußerst lehrreich. Bei Homer entwickelt sich die ganze Begebenheit von Anfang an vor unsern Augen in langem Zuge. Paris weicht dem Menelaos aus, Hektor schilt ihn; Paris schlägt dann selbst den Zweikampf vor, Hektor hält die Troer vom Kampf ab, Agamemnon, seine Absicht erkennend, desgleichen die Griechen; Rede des Hektor und Gegenrede des Menelaos: der Zweikampf wird beschlossen. Herolde werden nach Ilion und ins griechische Lager gesandt. Inzwischen geht Helena, von Iris angetrieben, zur Mauer und zeigt dem Priamos die griechischen

Helden; dort trifft der Herold den Priamos, dieser fährt zum Kampfplatz. Dort Eidschwur und Opfer, Priamos fährt zurück; Vorbereitungen und Zweikampf. Aphrodite entführt den Paris nach Troja, dort lange Szene zwischen ihr und Helena, die sich schließlich zu Paris begibt. Währenddem sucht Menelaos diesen vergebens auf dem Schlachtfeld. Nun lange Szene im Olymp, deren Resultat die Verführung des Pandaros durch Athena. Verwundung des Menelaos, langes Gespräch zwischen ihm und Agamemnon; der Herold geht ins Lager, richtet seinen Auftrag an Machaon aus, kehrt mit diesem zurück, Menelaos wird versorgt; währenddem rücken die Troer bereits zum Kampf an, Agamemnon ermuntert die Seinen, einen nach dem andern. — Bei Virgil sind die Verabredungen am Tag zuvor getroffen; als der Morgen anhebt, beginnt, wie im Drama so oft, die eigentliche Handlung. Schauplatz: Ebene vor der Stadt (116); diesen Schauplatz verlassen wir nur einmal für kurze Zeit in einer Pause der Handlung, um Junos Gespräch mit Juturna beizuwohnen (134—160). Nach einander, so daß der Zuschauer alles mit Muße wahrnehmen kann, treten die Personen auf; zunächst Diener, die Rasenaltäre errichten; dann von beiden Seiten die gewappneten Heere; die Führer, in Purpur gehüllt und goldgeschmückt, sprengen auf und ab; auf ein gegebenes Zeichen wird Posto gefaßt, die Waffen abgelegt; auf den Mauern und Dächern der Stadt zeigen sich Frauen, Greise und andere nicht waffenfähige Zuschauer: alles harrt der Hauptpersonen. Hier die oben bezeichnete Pause. Nun, da alles vorbereitet ist, treten Latinus und Turnus, Aeneas und Ascanius auf; mit ihnen die Priester: bei diesen Hauptpersonen ist die äußere Erscheinung geschildert, um ein anschauliches Bild zu erwecken. Nun die genaue Beschreibung von Schwur und Opfer. Währenddem hat sich schon bei den Rutulern Abneigung gegen den Zweikampf erhoben; sie wächst, als Turnus mit deutlichen Zeichen der Erregung dem Altare betend naht: hier greift Juturna in Camers' Gestalt ein; die Dinge entwickeln sich rasch bis zum Speerwurf des Tolumnius, dem Getümmel um den Altar; Latinus flieht zur Stadt zurück, Aeneas will Einhalt tun, wird aber verwundet und muß ins Lager abgeführt werden: nun ruft Turnus nach Wagen und Waffen, der regelrechte Kampf entspinnt sich. Die ganze Erzählung könnte man sich als genaue Widergabe einer Szene denken, wie sie auf der ausstattungsfrohen Bühne

der virgilischen Zeit gespielt wurde: das einzige kurze Gespräch von Juno und Juturna würde herausfallen. — Ein zweites sehr deutliches Beispiel: erste Begegnung des Aeneas mit Dido. Schauplatz: Tempel der Juno in Karthago. Aeneas und Achates treten auf, Gespräch bei Betrachtung der Bildwerke. Bald erscheint in glänzendem Aufzuge die Königin, Aeneas und Achates verbergen sich, um zunächst, selbst unbemerkt, die Situation zu beobachten. Dido nimmt, umgeben von ihrer Leibwache, Platz auf dem Thron in des Tempels Mitte und erteilt Befehle und Entscheidungen. Von außen hört man Lärm und Getümmel: heftig bewegt drängt die Gruppe der troischen Führer heran, von karthagischen Scharen umgeben; Ilioneus tritt vor, sein Gespräch mit Dido. Kaum hat diese ihr Verlangen geäußert, Aeneas selbst vor sich zu sehen, da wird dieser allen sichtbar in strahlendem Schönheitsglanze; er richtet erst seine begeisterten Dankesworte an die Königin, begrüßt dann aufs herzlichste die verloren geglaubten Gefährten; Dido, die sich inzwischen nach heftigem Staunen gefaßt hat, heißt ihn freundlich willkommen und lädt ihn zu sich ein: alle ab in freudig festlichem Zuge (631). Und so findet man fast an allen Höhepunkten der Handlung die ganze Aeneis hindurch Szenen, die mit dem Auge des dramatischen Dichters gesehen, mit des epischen Dichters Mitteln wiedergegeben sind unter tunlichster Bewahrung der dramatischen Wirkung; ich nenne nur die Szene beim hölzernen Roß, am Altar des Priamus (II 512); die Szene vor dem Aufbruch des Aeneas (634); die Szene am Tumulus des Hektor (III 304); an der Ara des Hercules, die Ankunft des Aeneas bei Euander (VIII 102); von kleineren Szenen etwa die Begegnung des Aeneas und der Sibylle VI 59, die Achaemenidesszene III 588, die Rückkehr des Aeneas zu den Seinen X 215—275. Endlich sei daran erinnert, wie es Virgil gegebenenfalles versteht, die Zuschauer einer Aktion als Statisten mit den handelnden Personen in einem Bilde zu vereinigen: bei Gelegenheit der Sinonszene, der Schiffsregatta, des abschließenden Zweikampfs ist früher darauf hingewiesen worden.

4.

Dem rein epischen Stile entspricht die ruhig und stetig in einer Richtung ablaufende, wenn auch durch retardierende Momente zeitweis aufgehaltene Handlung, dem dramatischen der

jähe Umschlag, die *περιπέτεια*. Die Analysen des ersten Teiles haben gelehrt, daß Virgil, wo immer es angeht, die gebrochene Handlung, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, der geradlinigen vorzieht; er läßt die Handlung zunächst scheinbar auf ein anderes Ziel als das endliche losgehen und gibt ihr unerwartet eine neue Wendung; oder, wo die Richtung auf das Endziel gleich anfangs eingeschlagen wird, begnügt er sich nicht mit einer einfachen Retardation, sondern steigert diese womöglich zu einer wirklichen Ablenkung der Handlung nach anderer Richtung.

Vom Standpunkt der Griechen aus gesehen, bildet die Iliupersis mit ihrer Vorgeschichte eine stetig sich entwickelnde Handlung, in der das warnende Auftreten Laokoons nur retardierendes Moment ist. Vom Standpunkt der Troer aus, wie sie Virgil erzählt, schreitet die Handlung zunächst scheinbar stetig auf die Rettung Trojas zu; in dem Freudenfest nach Einholung des Rosses erreicht sie ihren Höhepunkt: hier tritt die Peripetie ein, und rasch rollt die Handlung nach entgegengesetzter Richtung ab. Der nächtliche Kampf selbst ist nach der Tradition ein ununterbrochenes Siegen der Griechen; bei Virgil scheint es eine zeitlang, als neige sich das Glück den Troern zu: aber nur kurze Zeit, dann wendet sich wieder das Geschick.

Odysseus strebt stetig und ununterbrochen heimwärts: der Aufenthalt bei Kirke und Kalypso verzögert seine Fahrt, ohne daß doch sein Ziel verrückt würde. Im 4. Buch der Aeneis läßt sich zunächst alles so an, als solle Aeneas in Karthago dauernd verweilen: Hera arbeitet darauf hin, Didos Liebe baut fest darauf, Aeneas selbst scheint seine Bestimmung völlig vergessen zu haben — da plötzlich tritt mit Mercurs Erscheinen die Peripetie ein, und unaufhaltsam drängt die Erzählung nach entgegengesetzter Richtung, zur Abfahrt des Aeneas.

Der Brand der Schiffe in Sicilien dient in der historischen Überlieferung nur zur Erklärung der troischen Kolonie: Aeneas hat die Mannschaft dieser Schiffe notwendig zurücklassen müssen. In Virgils Erzählung, die den Schiffsbrand unmittelbar an die Leichenspiele anschließt, tritt er als Peripetie auf[1]): die Bilder heiteren Glückes werden plötzlich durch ein Ereignis unterbrochen, dessen Furchtbarkeit der Dichter geflissentlich steigert; freilich

1) Ausdrücklich betont 604 *hic primum Fortuna fidem mutata novavit.*

löscht Juppiter bald den Brand, aber das ganze Unternehmen des Aeneas scheint trotzdem in Frage gestellt (700—704), und erst der Rat des Nautes in Verbindung mit der Traumerscheinung des Anchises führt die Handlung wieder auf den ursprünglichen Weg zurück.

Nach der Tradition geschah die Besiedelung Latiums zunächst ohne erhebliche Schwierigkeit; erst nachträglich haben Aeneas und Ascanius das Erworbene in wiederholten Kämpfen zu behaupten. Virgils 7. Buch ist nach dem gleichen Schema angelegt wie die bisher betrachteten. Zunächst scheint alles den glücklichen Ausgang zu garantieren: das Tischprodigium gibt den Troern die Gewißheit, daß sie das gelobte Land endlich erreicht haben, Latinus ist durch das Orakel des Faunus zu günstiger Aufnahme der Fremden bereits vorher disponiert, die Gesandtschaft verläuft zu beiderseitiger völliger Zufriedenheit — da greift Juno ein, und Schritt für Schritt geht es rückwärts, bis der mächtig auflodernde Krieg alles bisher Erreichte in seinen Flammen zu ersticken scheint.

Wie im großen, so wirkt das Prinzip im kleinen, in den einzelnen Teilhandlungen. Ich brauche hier nur daran zu erinnern, wie bei den Wettspielen der Vergleich mit Homer die unerwartete Peripetie als virgilische Eigentümlichkeit deutlich machte; wie in den Kampfschilderungen sich immer wieder das Schema der bis zu bestimmtem Höhepunkte aufsteigenden und dann plötzlich umschlagenden Handlung herausstellte; statt auf diese Gruppen von Fällen hier nochmals einzugehen, führe ich lieber einige weitere vereinzelte an.

Bevor Aeneas und die Sibylle über das stygische Wasser den Zugang zur eigentlichen Unterwelt finden, haben sie den Widerstand des Fährmanns Charon zu überwinden (VI 385 ff.). Das würde einfache Retardation sein, wenn auf Charons Rede etwa die Sibylle als Prophetin Apollos dessen Willen verkündete und Charon sich dem fügte. Bei Virgil verläuft die Szene weit dramatischer: die Antwort der Sibylle sucht zunächst Charons Befürchtungen zu zerstreuen, sie nennt Aeneas, preist seine *pietas*, bezeichnet den Zweck seines Kommens — alles vergebens, Charon verharrt bei seiner ablehnenden Haltung.[1]) Da zieht die Sibylle

1) Diese szenische Notiz ersetzt der Vers 405 *si te nulla movet tantae pietatis imago.*

aus ihrem Gewande den goldenen Zweig: *ramum hunc adgnoscas* — und nun bedarf es keines Wortes mehr von keiner Seite, in schweigender Verehrung lenkt Charon seinen Kahn zum Ufer. Das Intermezzo ist ein kleines Drama für sich.

Euander gibt am Morgen nach dem Herculesfest (VIII 470) dem Aeneas Bescheid auf sein Hilfegesuch. Der Bescheid ist so günstig wie möglich: was an Truppen aufgebracht werden kann, stellt er zur Verfügung, und eröffnet zugleich die Aussicht auf das erheblich bedeutendere Kontingent der Etrusker; Aeneas könnte sich nun bedanken und freudig die Fahrt nach Caere antreten. Statt dessen ist der Bescheid so gewendet, daß ihn Aeneas als Fehlschlag seiner Hoffnungen empfindet, auch der neuen Aussicht nicht zu trauen wagt: gesenkten Blickes sitzen Aeneas und Achates, des Schicksals Härte voll Trauer erwägend (520 ff.) — da gibt Blitz und Donner aus heiteren Himmel zur rechten Stunde ein frohes Zeichen, Waffen glänzen und klingen in den Lüften: Aeneas weiß, daß seine göttliche Mutter ihres Versprechens gedenkt, und nun ist alle Sorge verschwunden, augenblicklich werden frohen Mutes die Anstalten zum Aufbruch getroffen.

Bei dem Seesturm der Odyssee erscheint das Eingreifen Poseidons (ε 365 ff.) nicht als Peripetie: er sagt ja selbst gleich zu Anfang, daß dem Odysseus auf Scheria das Ende seiner Leiden bevorstehe, und will dies nur verzögern. Die Gegenaktion der hilfreichen Göttinnen, Leukothea und Athena, zersplittert sich in eine Reihe von Einzelaktionen, die nach und nach in Verbindung mit den verzweifelten Anstrengungen des Odysseus die Wirkung von Poseidons feindlichem Eingreifen aufheben. Bei Virgil setzt die Handlung mit dem Losbrechen des Unwetters ein: Schritt für Schritt kommen die Troer dem Verderben näher, schon ist ein Schiff versunken, schon sind andere vier in der gleichen Gefahr — da taucht Neptuns gelassenes Antlitz aus den Fluten empor, die Winde ziehen ab, der Himmel entwölkt sich, das Meer ebnet seinen Spiegel, die festgefahrenen Schiffe werden flott und treiben der rettenden Küste zu. Also anstatt einer zwar mehrfach retardierten, aber stetig aufs Ziel losgehenden, an Stadien reichen Handlung eine einmal und energisch durch die Peripetie gebrochene.

5.

Ein jäher Umschlag, wie die soeben beschriebenen, wird zumeist auch eine Überraschung für einen oder für alle Beteiligten bedeuten. Solche Überraschung, als Folge von plötzlich und unerwartet eintretenden Ereignissen, deren Bedeutung so gewissermaßen unterstrichen wird, spielt in Virgils Handlung eine wichtige Rolle auch da, wo wir von einer Peripetie kaum sprechen können. Man sehe etwa, wie Aeneas' Erscheinung Andromache[1]), Dido[2]), Acestes[3]), Euander und die Seinen[4]) überrascht, oder man begleite ihn selbst während der letzten Stadien der Iliupersis: Erscheinung der Venus, Weigerung des Vaters, Flammenzeichen, Himmelsauspicium, Feinde in Sicht, Verlust der Creusa, ihre Erscheinung — man sieht, er muß aus einer Überraschung in die andere gefallen sein, und als er schließlich zu den Seinen zurückkehrt, bietet sich ihm auch hier überraschenderweise ein ganz anderer Anblick als der erwartete.[5]) Der Vergleich mit Homer stellt auch diese Eigenheit in helleres Licht. Als in *Δ* nach dem Vertragsbruch die Troer zum Kampf vorrücken, heißt es von den Achaeern ganz schlicht *οἱ δ' αὖτις κατὰ τεύχε' ἔδυν, μνήσαντο δὲ χάρμης*. Wie Virgil das geschildert haben würde, kann man sich nach einer Szene in XI (445 ff.) ausmalen: der Waffenstillstand ist zu Ende, man muß in Laurentum eigentlich auf die Erneuerung des Kampfes gefaßt sein; aber es wird geschildert:

nuntius ingenti per regia tecta tumultu
ecce ruit magnisque urbem terroribus implet,
instructos acie Tiberino a flumine Teucros
Tyrrhenamque manum totis descendere campis.
extemplo turbati animi concussaque volgi
pectora

u. s. f. — Als beim homerischen Faustkampf Epeios trotzig herausfordert, schweigen die anderen alle; 'Euryalos allein trat ihm

1) III 307 *magnis exterrita monstris deriguit visu in medio.*

2) I 613 *obstipuit primo aspectu.*

3) V 35 *procul ex celso miratur vertice montis . . . occurrit.*

4) VIII 109 *terrentur visu subito cunctique relictis consurgunt mensis.*

5) II 796 *ingentem comitum adfluxisse novorum invenio admirans numerum.*

entgegen ... den ermunterte der Tydide zum Kampf' (Ψ 676). Als sich Eryx entschließt, die Herausforderung anzunehmen (V 400), wirft er mitten in den Kreis zwei gewaltige Caestus: *obstipuere animi ... ante omnis stupet ipse Dares.* — Eine ganze Gruppe derartiger Vorgänge bilden die Göttererscheinungen mit darauf folgender Erkennung. Wenn bei Homer Aias den Poseidon (*N* 61), Aeneas den Apollon (*P* 333), Priamos den Hermes (*Ω* 468) erkennt, so wird kein Wort über den Eindruck verloren, den das hervorbringt; es ist viel, daß Helena 'erstaunt', als sie Aphrodites Gegenwart empfindet (*Γ* 398). Virgil vergißt in solchen Fällen nie, uns die furchtbare Überraschung zu schildern, die den Sterblichen befällt — *aspectu obmutuit amens, arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit* (IV 279) oder wie dies sonst ausgedrückt wird.

Hierher gehört, was sich mit dem oben unter 2 Aufgeführten berührt: daß Personen, die für die Handlung von Bedeutung werden sollen, rasch und plötzlich auftreten. Zu dem S. 13 unter diesem Gesichtspunkt betrachteten Auftreten des Laokoon gibt es keine bessere Parallele als das Auftreten der Camilla in XI, bevor ihre Aristie anhebt. Man dürfte doch erwarten, daß sie an der Beratung teilgenommen hat; da wird ihrer mit keinem Worte gedacht; Turnus eilt von der Burg kampfmutig herab (498)

> *obvia cui Volscorum acie comitante Camilla*
> *occurrit, portisque ab equo regina sub ipsis*
> *desiluit, quam tota cohors imitata relictis*
> *ad terram defluxit equis.*[1])

Man sieht die Szene; wie viel kräftiger wirkt sie, als wenn Camilla und Turnus im Rathaus ihren Schlachtplan verabredet hätten, und wie viel helleres Licht fällt so auf Camilla in dem Augenblick, da sie in den Vordergrund der Handlung tritt.

---

1) Ich habe daran gedacht, ob Virgil vielleicht Camilla in diesem Augenblicke erst in Laurentum eintreffen lassen will, was um so passender wäre, als er sie bei den bisherigen Kämpfen nicht verwendet hat; *occurrit portis sub ipsis* würde gut dazu stimmen, die einleitenden Worte von Dianas Rede 555 desgleichen; die homerische Analogie wäre das späte Eintreffen der Penthesilea. Aber auch wenn man die Einreihung in den Katalog VII 803 außer acht lassen wollte, glaube ich, daß Turnus, wo er von Camillas Beistand spricht (XI 432), ausdrücklich darauf hinweisen würde, daß man sie erst erwartet.

6.

Die oben besprochene Szene mit Neptuns Eingreifen beim Seesturm kann zugleich als Beispiel dafür dienen, wie die starke Wirkung der Peripetie oder eines plötzlich eintretenden Ereignisses überhaupt durch ein weiteres Prinzip künstlerischer Darstellung unterstützt wird: den Kontrast. Wie dort die plötzlich eintretende Ruhe wesentlich durch den Gegensatz zu dem vorher geschilderten Brausen von Wind und Wellen wirkt — der Vergleich 148 ff. prägt das aus —, so liebt es Virgil auch anderwärts, die durch den Umschwung geschaffene neue Situation zur vorigen in grellen Gegensatz zu stellen. Das kann ein Gegensatz der Stimmung sein: ich erinnere an die Stimmung des Aeneas vor und nach dem Schiffsbrand in V, vor und nach dem Blitzprodigium in VIII, vor und nach der ersten Erscheinung Mercurs in IV; oder ein Gegensatz zwischen völliger Ruhe und aufgeregtester Tätigkeit. Turnus wird aus tiefem mitternächtigem Schlaf durch Allekto in tobende Kriegswut getrieben VII 413. 458; er sitzt in geheiligtem Waldtal, also in einsamer Stille, als ihn Iris aufscheucht *nunc tempus equos, nunc poscere currus, rumpe moras omnis et turbata arripe castra* IX 12; ähnlich erscheint in der Stille der Nacht, als Aeneas nach der Mühen des letzten karthagischen Tages mit den Seinen schläft, der zur Eile drängende Mercur, und nun sogleich fieberhafte Tätigkeit, *rapiuntque ruuntque* IV 554. 581. Und so in vielfacher Gestalt: mit dem frommen Tun des Aeneas, der eigenhändig grüne Zweige bricht um der Götter Altäre zu schmücken, kontrastiert der gräßliche, grabschänderische Erfolg (III 19; *parce pias scelerare manus* 42); mit der allseitig blühenden Entwickelung der kretischen Kolonie ihre plötzliche Vernichtung durch Pest und Dürre und Mißwachs (III 132); mit dem fröhlichen und üppigen Schmausen auf endlich erreichtem Lande das ekelhafte und schreckendrohende Erscheinen der Harpyien (III 219): in kurzem Abstand also drei hierher gehörige Fälle. Das Prius der Erfindung ist in all diesen und verwandten Fällen die zweite Situation: um ihre Wirkung zu steigern, ist die erste erfunden oder doch, wo sie sich von selbst ergab, mit den kontrastierenden Farben ausgemalt.

7.

Wenn sich eine Handlung aus einer Reihe gleichartiger Szenen zusammensetzt, wird die abschwächende Wirkung der Wiederholung gern durch irgendwelche Steigerung wett gemacht. Als hervorragendstes Beispiel können die Kämpfe der Iliupersis dienen: wir haben da von ausgeführten Schilderungen die Androgeoskämpfe (370—385), den Kampf um Cassandra (402—434), den Kampf um die Burg (453—505), den letzten Kampf des Priamus (506—558). Gegenüber der ersten Szene ist in der zweiten nicht nur das Pathos gesteigert — Coroebus' Verzweiflung beim Anblick der gesuchten Braut —; sondern es tritt auch dem ersten glücklichen Erfolge der erste schwere Mißerfolg gegenüber; an Stelle des unbekannten Androgeos erscheinen hier die ersten Helden der Achäer, Aias und die Atriden, auf dem Kampfplatz; Neoptolemos bleibt für den folgenden schwersten Kampf aufgespart, der nun wieder den partiellen Mißerfolg der zweiten Szene zur entscheidenden Niederlage, der Erstürmung der Burg, steigert; und hier wieder bildet den Schluß die denkbar höchste Steigerung, der Tod des Königs selbst: darüber ist oben S. 39 gesprochen. — In den Didoszenen von IV ergibt sich die Steigerung bis zum Schlusse aus der Sache selbst. In den Wettkämpfen von V war nach dem hochdramatischen und leidenschaftlichen Faustkampfe eine Steigerung in der Richtung des Pathetischen kaum mehr zu erreichen: Virgil erfindet statt dessen für den letzten Wettstreit das Wunder des Acestes und hebt damit die Stimmung in die höhere Region des ahnungsvoll Überirdischen. — Am sorgfältigsten durchgeführt ist die Steigerung da, wo sie auch am dringendsten erfordert war, bei den Kampfschilderungen der Bücher IX—XII; darauf habe ich bei der oben gegebenen Analyse wiederholt hingewiesen. Der Vergleich mit den Kampfschilderungen der Ilias ist hier auch besonders lehrreich.

Das Prinzip hat aber nicht nur für die einzelnen Szenenfolgen, sondern auch für die ganze Anlage des Gedichts Geltung, soll sie wenigstens nach Virgils Absicht haben. Die erste Hälfte des Gedichts schließt mit dem Erhabensten, was sie überhaupt enthält, der Heldenschau und den Prophezeiungen des Anchises. Gegenüber diesem ersten soll aber der zweite Teil als das Höhere, Großartigere erscheinen: *maior rerum mihi nascitur ordo, maius*

opus moveo VII 44. Wir empfinden das freilich nicht so, und es ist auch fraglich, ob Virgil mit dem Erreichten zufrieden war: er hat zunächst nur aus den zeitgenössischen Anschauungen heraus geschrieben, denen zufolge der Krieg die gewaltigste Aufgabe des Epikers ist. Der Vorbereitung des Kampfes sind VII und VIII gewidmet; IX und X schildern die ersten Kämpfe und gipfeln in der ersten Haupttat des Aeneas, dem Fall des Mezentius; nachdem in XI der Ton wieder etwas herabgestimmt war, um neue Steigerung zu ermöglichen, führt diese in XII zum Gipfel des ganzen Gedichts, dem Tod des Turnus: auf diesem höchsten Gipfel findet der lange Weg sein Ende; die ruhige Auflösung, die nach diesem Sieg des Aeneas sich ergeben mußte, zu schildern, daran kann Virgil nie gedacht haben.

b. Motivierung.

Motivierung der Handlung, d. h. das Aufzeigen von Ursache und Wirkung, ist eine selbstverständliche Forderung, die immer und überall an den Dichter gestellt worden ist. Wenn sich im Leben der Mensch oft genug damit bescheiden muß, daß er die Ursache eines Ereignisses nicht kennt, die 'Gott wissen mag', so spricht in der Dichtung die göttliche Muse durch des Dichters Mund und verschafft dem Hörer die Befriedigung, lückenlos den Gang der Ereignisse zu überblicken. Art und Grad der Motivierung aber ist, wie alle poetische Technik, zeitlich bedingt und hängt von der Einsicht in den Weltlauf und die Menschenseele ab, die ein bestimmtes Zeitalter gewonnen hat.

Nach dem, was oben über die Stellung des Göttlichen in Virgils Weltanschauung gesagt wurde, ist es begreiflich, daß jedes wichtigere Ereignis zunächst durch göttliches Eingreifen motiviert wird. Das ist ja auch bei Homer sehr häufig der Fall; aber Virgil führt es viel konsequenter, man möchte fast sagen mit eigensinniger Konsequenz durch.[1]) Man hat den Eindruck, daß

1) Wir haben z. B. die Empfindung, daß die Vorbereitung von Aeneas' freundlichem Empfang in Karthago durch Mercur (I 297) überflüssig sei, weil dieser Empfang sich rein menschlich durchaus genügend erklären läßt; den gleichen Eindruck aber kann man bei der Motivierung von Didos Liebe durch göttliches Eingreifen haben (vgl. Boissier Nouvelles promenades archéolog. 308), und der Anstoß ist hier nur geringer, weil man in diesem Falle an Amors Mitwirkung aus sonstiger Poesie gewöhnt ist.

im letzten Grunde nicht der Wunsch, seine Darstellung episch zu schmücken, sondern der Wunsch, eine bestimmte Lehre auszudrücken, für jene Konsequenz maßgebend gewesen ist. Hätte man ihm vorgeworfen, daß er durch das fortwährende Eingreifen der Gottheit die Selbständigkeit seiner Menschen aufhebe, sie zu 'Marionetten' in Götterhand mache, so würde er wohl geantwortet haben, das sei nun eben in Wahrheit so, und er tue nichts als diese Wahrheit veranschaulichen; konnte er sich doch selbst dafür, daß auch schlechte Handlungen (wie z. B. bei Amata und Turnus) nicht ohne Mitwirkung der Götter entstehen, auf philosophisch festgestellte Wahrheit berufen.[1])

Die Regel gilt sowohl von Elementarereignissen wie von menschlichen Handlungen. Bei Elementarereignissen steht natürlich die göttliche Motivierung allein; dabei kommt es nur darauf an, die Tat der Gottheit zu motivieren, was entweder in vorbereitender Götterszene geschieht — Monolog der Juno in I vor dem Sturm, Gespräch zwischen Juno und Venus vor dem Gewitter in IV, Gespräch zwischen Venus und Vulcan in V vor der übernatürlichen Meeresruhe —, oder sich aus dem Gang der Handlung ergibt — Mißwachs und Seuchen nach der Koloniegründung auf Kreta als Zeichen göttlicher Mißbilligung in III.[2]) Bei menschlichen Handlungen erscheint die Gottheit ganz ebenso als die eigentlich treibende Kraft, entweder so, daß sie ihren Willen äußert resp. das Fatum verkündet und der Mensch dieser Weisung folgt: das steht, wie oben gezeigt wurde, mit rein menschlichen Motiven auf einer Stufe; oder so, daß die Gottheit in poetisch-mythischer Weise auf den Menschen einwirkt: das schließt dann die menschlich-psychologische Motivierung der Handlung nicht aus, sondern diese geht daneben her oder wird durch die göttliche Einwirkung vertreten, so aber, daß sie mit Leichtigkeit daraus rekonstruiert werden kann. So wird die psychologische Motivierung von Aeneas' Umkehr in II und IV ersetzt durch das Eingreifen

---

1) Chrysipp bei Plut. de Stoic. rep. 47: die *φαντασία*, die einer schlechten Handlung zu Grunde liegt, ist zwar göttlich, aber keine *αὐτοτελὴς τῆς συγκαταθέσεως αἰτία*: für diese ist der Mensch verantwortlich.

2) Eine solche göttliche Motivierung fehlt bei dem Sturm zu Anfang von V, wird aber von den Beteiligten selbst vorausgesetzt: *haud equidem sine mente, reor, sine numine divom adsumus et portus delati intramus amicos* 55.

von Venus und Mercur: nicht aber so, daß wir vor einem unbegreiflichen, lediglich göttlicher Willkür entstammten Befehl stünden, der als völlig neues Moment den natürlichen Gang der Handlung in wunderbarer Weise unterbräche: vielmehr geben die Befehlsworte der Götter das, was im natürlichen Verlauf der Dinge als psychische Faktoren den Entschluß des Menschen herbeiführen würde. Noch deutlicher liegt das z. B. bei dem Einwirken der Iris-Beroe auf die troischen Frauen oder der Juturna-Camers auf die Latiner in XII zu Tage, weil hier nicht eine Umkehr stattfindet, sondern die psychologischen Momente der Handlung bereits so vollständig beisammen sind, daß es nur eines Funkens bedarf, um den Brand zu entfachen: aber statt uns jene Momente seelenschildernd selbst vorzuführen, legt sie Virgil der beratenden Gottheit in den Mund. In anderen Fällen wird die psychologische Entwickelung ganz selbständig und vollständig gegeben, das göttliche Eingreifen steht nur gewissermaßen als anschauliches Symbol daneben: so Amor in Gestalt des Ascanius: wie Didos Liebe vorbereitet ist, entsteht und wächst, wird unabhängig von diesem Eingreifen dargestellt, und ehe sich die Liebende dem Geliebten hingibt, werden in dem kurzen Gespräch der beiden Schwestern die Gefühlsmomente wie die unterstützenden Verstandesmomente erschöpfend vorgelegt. — Bei längeren allmählich fortschreitenden psychischen Prozessen beschränkt sich das Eingreifen der Gottheit auf den ersten Anstoß: alles weitere entwickelt sich vor unseren Augen in der Seele des Menschen, und der Dichter trägt Sorge dafür, uns jedes einzelne Stadium durch den Handelnden selbst in der Rede vor Augen zu führen: so ist es bei Didos allmählich reifendem Entschluß zum Tode, bei Turnus' Entwickelung, die vom ersten durch Allekto gegebenen Anstoß unaufhaltsam ihren Weg bis zum Ende geht: die Reden XII 620. 632. 676 zeigen, wie nach und nach der letzte Entschluß in ihm durchdringt, sich dem Gegner wirklich zu stellen.

Regel ist es überhaupt bei Virgil, die psychologische Motivierung entweder durch die Rede des Beratenden, oder durch die des Handelnden zu geben. Nur in Ausnahmefällen, etwa zur Vorbereitung ausführlicherer Motivierung oder wo ein Anlaß zur Rede künstlich und mühsam hätte geschaffen werden müssen, gibt er die Erklärung von sich aus: so vor den oben genannten

Turnusreden, XII 616, vor der zum Vertragsbruche führenden Rede der Juturna XII 216, vor der Iris Rede an die Troerinnen V 615; andererseits z. B. bei Camillas verhängnisvoller Verfolgung des Chloreus XI 778, wo Virgil, aus der Rolle des Dichters fallend, wie ein pragmatisierender Historiker zwei Motive zur Auswahl stellt: *sive ut templis praefigeret arma Troïa captivo sive ut se ferret in auro.*

Mit dem pragmatisierenden Historiker — man denke etwa an Livius — hat Virgil die Art gemein, wie er dem Leser ein vollständiges Begreifen der menschlichen Handlungen zu ermöglichen sucht. Dem Historiker, dem im allgemeinen nur die Handlungen und die Ereignisse überliefert sind und der die Motive von sich aus hinzuzutun hat, der auch sehr oft in die Lage kommt, Massenhandlungen zu motivieren, die sich aus individuellen Charakteren nicht herleiten lassen, neigt dazu, nicht ein bestimmtes einzelnes Motiv als maßgebend hinzustellen, sondern möglichst alle denkbaren Motive zu vereinigen und dem Leser das Urteil zu überlassen, ob sie in ihrer Gesamtheit oder ein einzelnes daraus den Ausschlag gegeben hat. Analysiert man die motivierenden Reden des Livius, so stößt man immer wieder auf die gleiche Technik: Livius hat sich die Situation und die Stellung der Personen vergegenwärtigt und bemüht sich nichts zu übergehen, was in solcher Situation auf solche Personen einmal Eindruck gemacht hat oder machen könnte: je mehr Motive, desto besser, und je reicher sich ein Motiv nach verschiedenen Seiten hin ausbeuten läßt, um so wirkungsvoller ist es.[1]) Virgils Technik ist dem aufs Nächste verwandt. Ich habe früher gezeigt, wie bei Didos Entschluß zum Selbstmord nicht ein dominierendes Motiv so sehr vertieft und verstärkt wird, daß die Handlung mit psychologischer Notwendigkeit daraus folgt, sondern wie eine Fülle von gleichwertigen Motiven angehäuft wird, unter deren vereinter Last Dido erliegt. Wie bei diesem wichtigen Ereignis steht es aber auch bei nebensächlicheren: ich weise hier nur auf das oben erwähnte Gespräch zwischen Dido und Anna am Eingang von IV oder auf Pallas' *cohortatio* an die Seinen X 369 hin: bei der Behandlung der Reden wird auf diese technische Eigentümlichkeit zurückzukommen sein. Wie bei jenem Gespräch, so rundet sich auch sonst wohl in Rede

1) Als Musterbeispiel mag etwa die Rede des Appius V 3—6 dienen.

und Gegenrede die Motivierung allseitig ab. Das Verhalten des Entellus vor dem Faustkampf weist zwei Stadien auf: erst zögern, dann Entschluß; der Entschluß wird durch Acestes' Rede V 389, das Zögern durch Entellus' Antwort motiviert; es soll aber hier, wo es dem Dichter darauf ankommt, durch den Entschluß zu charakterisieren, auch ein naheliegendes Motiv ausgeschlossen werden — das Verlangen nach dem Siegespreis —, und auch das geschieht durch die Rede und Gegenrede. — Der Historiker empfindet ferner die Verpflichtung, einen auffallenden Entschluß dadurch plausibel zu machen, daß er sein allmähliches Werden schildert[1]: wie das Virgil etwa im Falle des hölzernen Rosses, oder bei Didos Selbstmord oder beim Vertragsbruche in XII mit vollendeter Kunst durchgeführt hat, brauche ich hier nicht zu wiederholen.

2.

Wir haben bisher betrachtet, wie Virgil, um aristotelisch zu reden, *ἐν τοῖς ἤθεσιν ἀεὶ ζητεῖ ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός* (a. p. 14); es bleibt das gleiche für die *πραγμάτων σύστασις* zu prüfen. Soweit hier die Motivierung der Gesamthandlung im großen in Betracht kommt, wird das Nähere besser bei der Behandlung der Komposition erörtert werden; einiges Wesentliche möge hier bereits vorweg genommen werden. Es ist von größter Bedeutung, ob der Stoff, den der Dichter zur Fabel umzugestalten hat, in sich bereits enggeschlossen und in allen seinen Teilen verknüpft ist, oder ob er aus ursprünglich selbständigen und erst nachträglich in Zusammenhang gebrachten Teilen besteht. Im letzteren Falle ist die Motivierung selbstverständlich die schwerere Aufgabe, und sie wird noch mehr erschwert, wenn der Dichter wie Virgil bei der Aeneis sich veranlaßt sieht, den Stoff durch Nebenmotive zu erweitern, die mit dem Hauptmotiv nicht organisch verbunden sind. Die Fahrt des Aeneas nach Latium, wie sie die Tradition berichtete, bestand aus einer Reihe von künstlich in einen geographischen Zusammenhang gebrachten Episoden; Virgil fügte zum Überlieferten den Aufenthalt bei Dido, die Wettkämpfe, die Nekyia hinzu, alles Dinge, die zu dem Hauptmotiv, der Ansiedelung der troischen Penaten in Latium, kein inneres Verhältnis hatten.

1) Musterbeispiel: die Aufnahme des S. Tarquinius in Gabii Liv. I 53 fg.

Er hat sich verpflichtet gefühlt, ein solches Verhältnis herzustellen, aber der Übelstand einer solchen nachträglichen Motivierung ist nicht überall verdeckt. Wie sehr diese Motivierung für Virgil das Posterius war, ist deutlich vor allem daraus, daß wir bei dem unvollendeten Zustande des Gedichts noch erkennen, daß Virgil, schon als ihm die Ereignisse selbst und ihre Anordnung längst feststanden, über die motivierende Verknüpfung sich noch nicht im klaren gewesen ist; wir konnten mehrere Ansätze zur Motivierung von Aeneas' Fahrt feststellen, die dem jetzt in III durchgeführten Plane vorauf liegen; bei der Nekyia ist ähnliches zu konstatieren. Für den zweiten Teil des Gedichts lag die Sache erheblich günstiger; hier konnte der in sich zusammenhängende überlieferte Stoff ohne wesentliche fremde Zutaten gegeben werden; eine Episode freilich, die Schildbeschreibung, ist auch hier nicht aus poetischer Durchbildung des Stoffes erwachsen, sondern von außen hereingetragen, und auch hier hat sich das bei der Motivierung gerächt, die Virgil zwar keineswegs vernachlässigt, aber doch nicht völlig ungezwungen hat gestalten können.

Von der Motivierung des einzelnen in der Handlung ist schwer ein Gesamtbild zu zeichnen. Man wird im allgemeinen sagen dürfen, daß in der fortlaufenden Handlung, auf die keine außerhalb stehenden Momente einwirken, die einzelnen Glieder sorgfältig untereinander kausal verbunden sind. Damit sollen einzelne Unklarheiten in Nebendingen nicht geleugnet werden. Wenn Aeneas und Achates, die in Nebel gehüllt durch Karthago gehen, Dido ohne weiteres im Tempel der Juno erwarten (I 454)[1], so kann man mit einigem Recht nach der Ursache fragen, da sie doch nicht in der Lage waren, sich zu erkundigen; es muß dahingestellt bleiben, ob Virgil selbst eine bestimmte Erklärung im Auge gehabt hat. Im übrigen kann ich auf meine Analyse etwa der Iliupersis oder der Wettkämpfe verweisen und will nur kurz verweilen bei der Erinnerung an die Schlachtszenen von IX bis XII. Ich habe vorhin gezeigt, wie sorgfältig hier durchweg der

1) Die Vorstellung, daß Aeneas die Königin ganz schlicht in ihrem Hause aufsuchen könnte, liegt offenbar Virgil völlig fern; er kann sich die Begegnung nur als feierliche Audienz denken, als Schauplatz einen zur Curie bestimmten Tempel, wie das Regierungsgebäude des Latinus VII 170 ff. Die Bestimmung des Tempels konnte Aeneas wohl erraten, schwerlich aber, daß Dido eben jetzt dort zu erwarten sei.

Kausalnexus beachtet ist: natürlich nicht so, wie ihn eine technisch genaue Militärgeschichte aufzeigen würde, sondern den Gesetzen der poetischen Darstellung gemäß, so daß er, auf wenige notwendige Glieder eingeschränkt, den Schein der Wirklichkeit hervorruft. Das Schema der Schlachtschilderungen ist ja im großen dies, daß Einzeltaten mit Massenszenen abwechseln: der Zusammenhang wird so hergestellt, daß die hervorragenden Taten einzelner schließlich auf die Bewegung der Massen einwirken, und daß sich dann nach dem Gesetz der Gegenwirkung aus den Massen wieder Taten einzelner entwickeln. Dem Gesetz poetischer Kausalität entspricht es, daß da, wo eine Aktion ihren Höhepunkt erreicht hat, die Gegenaktion einsetzt: das bedarf nicht immer besonderer sachlicher Motivierung, da es natürlich ist, daß der steigende Erfolg des einen Gegners den andern zu den höchsten Kraftleistungen ansporný. Der Gesichtspunkt, der von vornherein das Ganze beherrscht, ist der Gegensatz von Aeneas und Turnus. Turnus' große Erfolge in IX sind durch Aeneas' Abwesenheit motiviert; von dem Augenblick an, da Aeneas in den Kampf eingreift, wird das Zusammentreffen der beiden als entscheidend ins Auge gefaßt und die Kunst des Dichters führt immer neue retardierende Motive ein, die das Ende hinausschieben. Das göttliche Eingreifen ist in diesen Schilderungen stark beschränkt; wenn Juno z. B. in IX dem Turnus Kraft verleiht oder Juppiter in XI dem Tarchon kühnen Mut einflößt, so sind das fast formelhafte Wendungen, die nur gleichsam das Bewußtsein aufrecht erhalten sollen, daß hinter dem allen die Gottheit steht. Nur ganz selten vertritt dies göttliche Eingreifen sozusagen die poetische Gerechtigkeit: wenn X 689 nach Turnus' Entfernung Mezentius *Iovis monitis* gewaltig hervortritt, so wird dadurch ein Ersatz für die Schwächung der latinischen Partei geschaffen. — Als Gegenbeispiel, sowohl für das göttliche Eingreifen als selbständiges Motiv wie für den erstrebten aber mangelhaft durchgeführten poetischen Kausalnexus mag die homerische *κόλος μάχη* dienen. Bis zum Mittag steht die Schlacht; dann wägt Zeus die Schicksale, donnert und schickt seinen Blitz unter die Achäer: sofort ergreift diese blasse Furcht und sie fliehen: Nestor bleibt allein notgedrungen zurück, da sein Gespann in Unordnung ist. Diomedes nimmt ihn auf seinen Wagen, und statt mit ihm zum Lager zu fahren, geht er gegen die Feinde vor und tötet den Wagenlenker

des Hektor: und sofort sind die Troer dem Verderben nahe und wären in Ilion eingepfercht worden, wenn nicht Zeus durch abermaligen Blitz Diomedes vertrieben hätte. Nun drängt Hektor die Achäer ins Lager und hätte die Schiffe verbrannt (Θ 217), wenn nicht Agamemnon auf Heras Eingebung die Seinen durch eine Ansprache ermutigt und zu Zeus gebetet hätte, der ein günstiges Zeichen schickt: darauf stürzen sich die Griechen wieder mit großer Wucht auf die Troer und drängen sie (vornehmlich weil Teukros acht getötet hatte) bis an die Mauern von Ilion (295): bis Hektor den Teukros verwundet und Zeus die Troer stärkt, worauf die Achäer wieder über den Graben bis zu den Schiffen fliehen und in ihrer höchsten Not das Mitleid der Athene und Hera erregen. Es folgen einige lange Götterszenen, dann sinkt die Nacht und die Schlacht wird abgebrochen. Man sieht, die Absichten des Dichters sind den virgilischen verwandt, aber man vergegenwärtige sich die virgilische Ausführung: sie steht wie reife Künstlerarbeit neben kindlichem Versuch.

Anders steht es, wenn in eine Handlung ein neues Moment von außen eintritt, das eine Motivierung verlangt. In solchem Falle ist zweierlei möglich: entweder, die Motivierung ist schon früher gegeben und der Dichter kann sich darauf beziehen; oder sie wird erst beim Eintritt des Moments nachgeholt. Nun erfordert die unauffällige Vorbereitung eines Motivs, das erst später in Wirkung treten soll, häufig einen Aufwand an Mitteln, der zu dem dadurch erreichten Vorteil in keinem Verhältnis steht; ein erklärendes Zurückgreifen andererseits vermeidet Virgil, wie bei der Behandlung seiner Erzählungstechnik gezeigt werden wird, nach Möglichkeit. Diese Tendenzen führen ihn nun dazu, in dem oben genannten Falle die Motivierung öfters ganz zu unterlassen oder doch nach Möglichkeit zu verkürzen, so daß völlige Klarheit nicht erreicht wird; freilich sind das alles Fälle, wo die Motivierung für die Handlung selbst recht gleichgültig ist. Ein sehr deutliches Beispiel dafür fanden wir bei dem Einsetzen der zweiten Laokoonszene II 201; ich füge hier einige verwandte Fälle hinzu. Als die troische Gesandtschaft vor Latinus erscheint, redet sie dieser (VII 195) mit *Dardanidae* an[1]) und fügt, da sie über-

1) Virgil will dem König die Ankömmlinge nicht völlig fremd sein lassen (er kennt auch v. 205 die italische Abstammung des Dardamos), um sein rasches Entgegenkommen namentlich mit dem Angebot der Ehe einiger-

rascht sein müssen, ihm bekannt zu sein, hinzu: *neque enim nescimus et urbem et genus, auditique advertitis aequore cursum.* Für die Troer mag das vorläufig genügen, sie können ja später das nähere erfragen; aber wir wüßten gern, wie Latinus zu dieser Kunde gelangt sein mag. Das zu motivieren, hätte es einer besonderen Erfindung bedurft, die an dieser Stelle die Anrede empfindlich unterbrochen hätte, früher aber nur mühsam anzubringen gewesen wäre; so zieht Virgil vor, schweigend darüber hinwegzugehen. — Als Nisus und Euryalus das Lager der Feinde glücklich im Rücken haben, treffen sie (IX 367) auf latinische Reiter, die auf dem Wege von der Stadt zum Lager begriffen sind. Virgil motiviert zwar diesen Ritt (man müßte ja eigentlich annehmen, die Truppen seien alle bereits vereinigt), aber um nicht durch weitläufiges Zurückgreifen die Erzählung aufzuhalten, so kurz und knapp, daß es der Kombination bedarf, um seine Motivierung einigermaßen zu verstehen.

Eine gewisse Läßlichkeit zeigt Virgil hin und wieder bei der Behandlung von Nebenpersonen: sie sind da, wenn er sie braucht, ohne daß ihre Anwesenheit erst motiviert würde. Dido redet IV 416 ohne weiteres ihre Schwester an, von der in den vorhergehenden Szenen nicht die Rede war. Aeneas geht VI 9 in Cumä zum Tempel des Apollo; wir erfahren nachträglich, daraus, daß der *praemissus Achates* mit der Sibylle zurückkehrt (34), daß dieser ihn begleitet hatte; er ist auch bei der Hirschjagd in I als *armiger* zugegen (188), obwohl wir ihn vorher beim Feueranmachen gesehen und nur von Aeneas' Fortgehen gehört hatten. In anderen Fällen dürfte auch ein nicht pedantischer Leser wohl um Aufklärung bitten. In V sind alle Männer bei den Spielen, die Frauen allein bei den Schiffen — so muß man es sich nach der ganzen Anlage der Erzählung vorstellen —; wie kommt ein gewisser Eumelus dazu (665), die Nachricht von dem Brande Aeneas und den Seinen zu überbringen? — Die troischen *matres* sind in Sicilien verblieben; wenn wir später erfahren, daß die Mutter des Euryalus als einzige ihren Sohn zu begleiten gewagt hat (IX 217), so werden wir mit dem Dichter nicht darum

---

maßen vorzubereiten. Aristarch hatte es sehr unpassend gefunden, daß Alkinoos dem Odysseus, ohne ihn näher zu kennen, seine Tochter zur Ehe anbot: schol. η 311.

rechten, daß er uns darauf nicht schon bei der Abfahrt von Sicilien vorbereitete; aber wenn weiterhin (XI 35) an der Bahre des Pallas die *Iliades crinem de more solutae* klagen, so rundet das zwar das rührende Bild schön ab, und es ist ja immerhin möglich, da *famulumque manus Troianaque turba* vorhergeht, daß Virgil, wie Servius annimmt, hier nur die *ancillulae* im Gegensatz zu den Matronen im Auge hat: aber man dürfte das deutlicher ausgedrückt zu sehen erwarten. Wenn Virgil selbst dies Bedenken überhaupt gehabt hat, so wird er darauf vertraut haben, daß es dem Hörer der pathetischen Szene nicht zum Bewußtsein kommt: und damit wird er hier wie in anderen ähnlichen Fällen sich bei der großen Mehrzahl seiner Hörer gewiß nicht geirrt haben.

3.

Den Zufall an Stelle des Kausalnexus zu setzen, hat Virgil im Gange der Haupthandlung durchaus vermieden. Wohl aber ist charakteristisch für ihn, daß er da, wo nicht der Gang der Haupthandlung begründet, sondern ein sachlich unwesentlicher poetischer Effekt erzielt werden soll, gern zu dem zufälligen Zusammentreffen zweier Ereignisse greift. Gerade zu der Stunde, da Aeneas Dido im Tempel zum erstenmal sieht, treffen auch die Abgesandten der verlorenen Schiffe ein. Als Aeneas sich der Stadt des Helenus naht, ist Andromache gerade bei dem feierlichen Opfer an Hektors Grab: die Stimmung der Szene hängt daran. Als die Troer zum Kyklopengestade kommen, ist gerade kurz vorher Odysseus dort gewesen; als sie von Karthago nach Sicilien verschlagen werden, trifft das genau auf den Jahrestag von Anchises' Begräbnis. Eben ist Sinon mit seiner langen Erzählung fertig: da kommen die Schlangen übers Meer. Gerade als Turnus in der Ratsversammlung seine Rede für den Krieg gehalten hat, trifft die Nachricht ein, daß die feindlichen Truppen anrücken. Gerade als Nisus und Euryalus aus aller Gefahr zu sein glauben, kommen ihnen die Reiter des Volcens in den Weg.[1]) In den meisten dieser Fälle hätte sich die Handlung selbst ohne dies zufällige Zusammentreffen im wesentlichen ebenso entwickeln

1) In der Dolonie liegt der Fall anders: da müssen sich die feindlichen Späher begegnen, da sie den gleichen Weg haben; auch ist die Aussendung des Dolon gerade zu dieser Zeit kein zufälliges Zusammentreffen.

können, aber der Effekt wäre verloren gewesen. Man wird bei Homer kaum je dergleichen finden. Das Epos bedarf für seine spezifischen Zwecke dieses Kunstmittels nicht oder kann es, wo ein solches Zusammentreffen — wie bei der Begegnung von Nausikaa mit Odysseus — für die Handlung wesentlich ist, durch göttliche Einwirkung motivieren. Wohl aber kann das Drama infolge seiner strengeren zeitlichen und inhaltlichen Geschlossenheit dieses Mittels häufig kaum entraten: Polybos von Korinth muß gerade zur rechten Zeit gestorben sein, damit die Nachricht von seinem Tode zu Theben in die Zweifel des Oedipus eingreifen kann; Herakles muß genau in dem Augenblick aus der Unterwelt zu Hause eintreffen, wo die Seinen sich zum Tode bereits geschmückt haben, Aigeus zufällig auf dem Wege nach Trozen Korinth gerade dann passieren, als Medea um einen Zufluchtsort verlegen ist u. s. f. Vom Drama hat die dramatisch aufgebaute Erzählung das Kunstmittel zur Erzielung stärkerer Wirkung übernommen: wenn z. B. Livius — vielleicht nach poetischer Quelle — den Diktator Camillus gerade in dem Augenblick vor Rom eintreffen läßt, als den Galliern das im schmählichen Vertrage zugestandene Gold abgewogen wird (V 49), so ist das ein echt dramatischer und, dürfen wir nun hinzufügen, echt virgilischer Zufall.

c. Zeit und Ort.

Die zeitliche Anlage und Verteilung der Handlung mag zunächst in einer Übersicht dargestellt werden:

I.	1. Tag:	Abfahrt von Sicilien, Seesturm, Landung in Libyen; Gespräch zwischen Juppiter und Venus: I 34—304.
	2. Tag:	Sonnenaufgang 305; Gang nach Karthago, Begegnung mit Dido, am Abend (726) Festgelage, in der Nacht (II 8) Erzählung des Aeneas: I 305 bis IV 5.
	? 3. Tag:	Didos Gespräch mit Anna, Opfer, am Abend (77) neues Festmahl, in der Nacht Dido ruhelos, Gespräch zwischen Juno und Venus: IV 6—128.
	4. Tag:	Jagd und Gewitter: IV 129—168.

Zwischenraum von unbestimmter Dauer (*hiemem quam longa fovere* 193): IV 169—197.

II. ? 1. Tag: Jarbas; Mercur und Aeneas; Gespräch von Dido und Aeneas, Anna und Aeneas; Errichtung des Scheiterhaufens; in der Nacht (522) Selbstgespräch der Dido, Traum des Aeneas und Abfahrt: IV 198 bis 583.

2. Tag: Didos Tod; Fahrt nach Sicilien; Aufnahme bei Acestes: IV 584—V 41.

3. Tag: Ankündigung der Leichenspiele auf den 9. Tag und Opfer für Anchises: V 42—103.

12. Tag: Wettspiele; Schiffsbrand; in der Nacht Erscheinung des Anchises: V 104—745.

? 13. Tag: Gründung von Segesta: 746—761.

14.—22. Tag: Neuntägiger Zwischenraum: Festfeier 762.

23. Tag: Abfahrt; in der Nacht (835) Unfall des Palinurus: 763—871.

24. Tag: (Der Anbruch ist nicht bezeichnet) Ankunft in Cumä; Orakel der Sibylle; der goldene Zweig; Bestattung des Misenus; in der Nacht (252) Opfer für die Unterirdischen: VI 1—254.

? 25. Tag: Nekyia; Fahrt nach Caieta: 255—901.

26. Tag: Bestattung der Caieta; in der Nacht Fahrt am Circaeum vorüber: VII 1—24.

27. Tag: Morgens Landung an der Tibermündung, Tischprodigium: VII 25—36; 107—147.

28. Tag: Bau des Lagers; Gesandtschaft an Latinus: VII 147 bis 285.

Zwischenraum von unbestimmter Dauer: Tätigkeit der Allekto, Kriegsrüstungen.

III. 1. Nacht: Traumerscheinung des Tiberinus (Morgen VIII 67); Tag: Opfer an Juno, Vorbereitung zur Fahrt.

2. Nacht (86) bis Mittag (97) Fahrt auf dem Tiber; Herculesfest: VIII 86—368. — Erster Angriff des Turnus: IX 1—158.

3. Nacht: Venus und Vulcan. — Nisus und Euryalus: IX 159

bis 458. — Tag: Verhandlung mit Euander, Aeneas nach Caere. — Zweiter Angriff des Turnus. VIII 369—731 (vgl. X 148—156) und IX 459—818.

4. Nacht: Fahrt des Aeneas: X 146—255. Tag: Götterversammlung; neuer Angriff des Turnus; Ankunft des Aeneas; erste Schlacht: X 1—145; 256—908.

5. Tag: Leichenfeier für Pallas; Gesandtschaft der Latiner; Vorbereitungen zur Bestattung: XI 1—138.

6. (Nacht: Ankunft des Leichenzuges bei Euander? 139 bis 181). — Erster Tag des 12tägigen (133) Waffenstillstandes; Bestattung der Toten: 182—224.

18. Tag: Rückkehr der Gesandten von Diomedes; Ratsversammlung; Ausrücken der Troer und Latiner; Camillas Taten und Tod; Turnus' Herausforderung XI 225—XII 112.

19. Tag: Letzter Kampf XII 113—952.

Die Übersicht lehrt sogleich eines: daß Virgil danach gestrebt hat, die Handlung auf einen möglichst kleinen Zeitraum zusammenzudrängen; sieht man von den handlungslosen oder handlungsarmen Zwischenräumen ab, so sind es nur einige zwanzig Tage, von denen Virgil erzählt. Dazu hat nicht nur das Vorbild von Ilias und Odyssee geführt: das Streben nach konzentrierter Wirkung mußte das gleiche Resultat haben. Je unmittelbarer ein Ereignis sich an das andere anreiht, um so fester wird der Leser bei der Sache gehalten; umsomehr erhält er auch von der Erzählung den Eindruck der Vollständigkeit, umsoweniger wird die Phantasie gezwungen, die Zwischenräume der Darstellung selbsttätig auszufüllen. So vollständig wie den Redaktoren unserer Ilias und Odyssee konnte es freilich Virgil nicht gelingen, die Einheit der Zeit durchzuführen; er bedarf eines längeren Zwischenraums für Aeneas' Verweilen in Karthago, damit der Eindruck erzielt wird, daß dies Verweilen nahe daran ist, zu einem dauernden zu werden; und eines zweiten Zwischenraums für die Vorbereitungen zum Krieg: nicht nur die Amatageschichte erfordert mehr als einen Tag, auch die Verbreitung des Kriegs über Italien, das Zusammenziehen der Kontingente u. s. f. bedarf einer längeren Zeit; das müssen wir uns freilich selbst sagen, der

Dichter vermeidet jeden Hinweis darauf.[1]) Vom realistischen Standpunkte wäre es mit diesen beiden Fällen nicht abgetan: der obige Konspektus lehrt auch, daß Virgil nicht selten an einem Tage weit mehr geschehen läßt, als in Wirklichkeit möglich oder wahrscheinlich wäre. Es ist unwahrscheinlich, daß zwischen des Aeneas Ankunft in Karthago und seiner Vereinigung mit Dido in der Grotte nur ein Tag liegt: und wenn es gleich zweifellos scheint, daß Virgil das ursprünglich so beabsichtigt hat, so sind ihm doch offenbar nachträglich selbst Bedenken gekommen und er hat Zusätze gemacht, die es nahe legen einen längeren Zwischenraum anzunehmen[2]): aber er hat sich jeder direkten Andeutung enthalten, offenbar um die Vorstellung der Kontinuität der Handlung möglichst wenig zu stören. Ganz ebenso steht es mit dem Tage, an dem Mercur dem Aeneas erscheint. Es ist gewiß unwahrscheinlich, daß sich an eben diesem Tage alles abspielt, was sich bis zu der Nacht von Aeneas' Abfahrt ereignet, und so steht auch keine direkte Angabe des Dichters dem entgegen, die Ereignisse auf mehrere Tage zu verteilen, ja die Angaben über die Prodigien, die bei Didos Entschluß mitwirken, machen das geradezu nötig[3]); aber es fehlt andererseits auch hierfür gänzlich an positiven Hinweisen und in der Erzählung schließt sich alles so ohne Unterbrechung aneinander, daß man auch hier deutlich die Absicht des Dichters merkt, die Vorstellung eines längeren Zeitraums nicht aufkommen zu lassen: er zieht es vor, den Leser in

1) Noack Hermes XXVII 422 setzt wenigstens die Öffnung des Kriegstempels auf den zweiten Tag nach Aeneas' Ankunft — sachlich sehr wenig wahrscheinlich, der Dichter läßt die Frage offen.

2) Bis 83 glaubt man nur den Bericht über einen Tag zu hören, und *instaurat diem donis* 63 kann ich nur so verstehen. Immerhin ließe sich das *nunc . . nunc* 74. 77 auch von wiederholten Handlungen verstehen, und die Angabe 84 *aut gremio Ascanium genitoris imagine capta detinet* kann vollends nicht auf dieselbe Nacht gehen, wo Dido *sola domo maeret vacua:* ebenso wie die Angabe 86 ff., daß die Arbeiten des Stadtbaus unterbrochen werden — offenbar weil Dido sich nicht mehr darum kümmert — nur bei längerem Zeitraum Sinn hat.

3) Man müßte denn annehmen, daß die Prodigien — z. B. *exaudiri voces et verba vocantis visa viri, nox cum terras obscura teneret* 460 und *agit ipse furentem in somnis ferus Aeneas* 465 — schon vor die erste Unterredung mit Aeneas fallen, wo Dido *praesensit motus futuros* 297. Aber die Annahme findet an des Dichters Worten keinerlei Halt.

Ungewißheit zu halten, auch um nicht die Vorstellung zu trüben, daß Aeneas die Abfahrt mit größtmöglicher Eile betreibt. Daneben bliebe freilich die Annahme möglich, daß Virgil an die chronologische Festlegung der Ereignisse hier selbst gar nicht gedacht habe: doch wäre dies in der Aeneis — wohlgemerkt für die in genauer Ausführung dargestellten Ereignisse — der einzige Fall, während wir auch weiterhin noch Fälle finden, in denen sich Handlungen mit einer in Wirklichkeit unmöglichen Schnelligkeit vollziehen. Schon Servius (zu V 1) macht darauf aufmerksam, daß Aeneas nicht in einem Tage von Karthago nach Drepanum habe gelangen können [1]), und meint, Aeneas habe am Abend den Scheiterhaufen brennen sehen und sei dann noch die Nacht und einen Teil des folgenden Tages gefahren; Virgil selbst — der sich die Entfernung freilich auch gar nicht völlig klar gemacht zu haben braucht — erweckt zweifellos die Vorstellung, daß sich die Fahrt in einem Tage vollendet, wie er ja auch in I die Troer in einem Tage den gleichen Weg in umgekehrter Richtung zurücklegen und rechtzeitig in Libyen landen ließ, um Aeneas noch auf die Hirschjagd schicken zu können: die zeitliche Möglichkeit bleibt dabei ganz außer Frage, und der Dichter hütet sich, durch irgendwelche zeitliche Angaben — etwa über Eintritt von Mittag oder Abend — uns die Frage nahezulegen. Ganz ebenso steht es am Schluß von V mit der Gründung der Stadt Segesta: vorher und nachher finden sich genaue Zeitangaben, und so wird der Leser verleitet, am Tage nach Anchises' Erscheinung sein Geheiß sich vollzogen zu denken, ohne zu erwägen, daß dies schon wegen der räumlichen Entfernung von Drepanum-Eryx und Segesta nicht wohl möglich ist. [2]) Nicht ganz so auffallend ist die gleiche Er-

1) Die Entfernung ist annähernd so groß, wie die zwischen Delos und Kreta: darauf werden bei günstiger Fahrt drei Tage gerechnet III 117. Die noch längere Fahrt von Drepanum nach Cumä wird man sich nach Virgils Darstellung in einem Tag und einer Nacht vollendet denken, obwohl auch hier ein Hinweis darauf nur in der Zeitangabe V 835 liegt, die hier sachlich unvermeidlich war.

2) Aber Virgil hütet sich wohl, Segesta an die Küste zu verlegen, wie Kroll 151 behauptet: I 570 und V 35 ist von Segesta ja nicht die Rede. Von Unbestimmtheit der geographischen Begriffe kann man bei Aeneas' thrakischer Gründung reden (oben 104): von dieser Gegend hatte freilich weder er noch die weitaus überwiegende Mehrzahl seiner Leser eine klare Vorstellung.

scheinung bei Aeneas' etrurischer Expedition. Virgil hat sich, wie weiter gezeigt werden wird, den Synchronismus zwischen den Erlebnissen des Aeneas und den Ereignissen in Latium sehr genau überlegt; rechnen wir nach, so muß Aeneas am selben Tag, an dem er Euander verließ, noch die Verhandlungen mit Tarchon abgeschlossen haben und mit den neuen Verbündeten in See gegangen sein, so daß wir sie um Mitternacht (X 147) in voller Fahrt treffen. Virgil sagt auch hier nirgends ausdrücklich, in wie kurzer Zeit sich das vollzieht, aber er ist darauf bedacht, die Schnelligkeit zu motivieren: nach Euanders Darstellung ist die bewaffnete Macht der Etrusker bereits versammelt, die Flotte liegt am Strande und alles brennt darauf in den Krieg zu ziehen (VIII 497. 503): als nun Aeneas sein Anliegen vorbringt, *haud fit mora, Tarchon iungit opes . . tum classem conscendit gens Lydia* (X 153).

Die Marksteine im Fortschritt der Ereignisse sind die Sonnenaufgänge: sie werden in der zusammenhängenden Darstellung regelmäßig angegeben.[1] Daß dann der Tag zu Ende geht, es Nacht wird und man sich zur Ruhe legt, wird ausdrücklich nur gesagt, wenn sich in der Nacht etwas von Bedeutung ereignet — was in der Aeneis merkwürdig häufig der Fall ist —; aber auch dann erfahren wir oft nur im Lauf der Erzählung nebenbei, daß es Nacht ist.[2] Anderer Tageszeiten wird lediglich beim Besuch des Euander gedacht: da hören wir vom Mittag (VIII 47), Abend (280) und Anbruch der Nacht (369): sehr bezeichnend für den idyllischen Ton des Ganzen, der uns der Natur näher rückt als die sonstige Erhabenheit des Epos das liebt.

Wie den Tageszeiten, so steht das Epos den Jahreszeiten gegenüber. Sie werden herangezogen, wo es die Handlung aus ihnen zu motivieren gilt, nicht aber um den Ereignissen Farbe

1) Unterlassen ist das bei dem Tage, den die Troer, wie man annehmen muß, in Caieta verweilen VII 1: hier wird nichts berichtet, sondern die Handlung teils durch die Apostrophe an Caieta bezeichnet, teils als vergangen bei der Abfahrt nachgeholt. Desgleichen fehlt die Angabe zu Beginn von VI: das mag damit zusammenhängen, daß die Bücher V und VI nicht in einem Zuge gedichtet sind.

2) VI 252 *tum Stygio regi nocturnas incohat aras,* VII 8 *adspirant aurae in noctem nec candida cursus luna negat,* VIII 86 *Thybris ea fluvium, quam longa est, nocte tumentem leniit.*

und Stimmung zu geben. Zu welcher Jahreszeit die Ilias spielt, erfahren wir nicht; für den gemütlich bürgerlichen Ton gewisser Teile der Odyssee ist es charakteristisch, daß hier die winterliche Situation durchgeführt wird.[1]) Im großen wirkt die Jahreszeit vor allem auf die Schiffahrt, und aus diesem Grunde gedenkt ihrer denn auch Virgil: in IV ist es Winter, damit Dido einen Vorwand hat, Aeneas zurückzuhalten[2]), und sich später beklagen kann, daß er trotz der Winterstürme sie verlassen wolle[3]); diese Vorstellung hat Virgil festgehalten, wenn er die Fama verbreiten läßt, daß die Liebenden *hiemem inter se luxu, quam longa, fovere* (192). Aber über IV hinaus wirkt diese Vorstellung nicht: sowohl in I (755) wie in V (626) wird von der *septima aestas* gesprochen, die die Troer nun schon auf Irrfahrten zubrächten.[4]) Als Aeneas Pergamum in Kreta gegründet hat, verbrennt der Sirius die unfruchtbaren Äcker; 'das Gras ward dürr und das kranke Saatfeld verweigerte die Frucht' (III 141); es ist also Hochsommer, damit das Prodigium der *ἀφορία* eintreten kann; aber wenn dann die Troer nach der Abfahrt einen dreitägigen furchtbaren Sturm erleben (203), so hat der Dichter gewiß nicht gemeint, daß inzwischen die Zeit der Herbststürme eingetreten sei.

---

1) Wilamowitz hom. Unters. 87.

2) 51 sagt Anna *indulge hospitio causasque innecte morandi, dum pelago desaevit hiems et aquosus Orion, quassataeque rates, dum non tractabile caelum.*

3) 309 *quin etiam hiberno moliris sidere classem, et mediis properas aquilonibus ire per altum.* — Über III 285 s. u.

4) Doch wohl aus der allgemeinen Vorstellung heraus, daß man im Sommer auf See ist. Oder hätte Virgil (wie Ribbeck meinte) den Gebrauch, nach dem *aestas* in der Zusammenzählung für 'Jahr' gesagt wird, auch auf das Einzeljahr ausgedehnt? Ähnliches geschieht gelegentlich mit *ἄροτος* (*τὸν μὲν παρελθόντ' ἄροτον ἐν μήκει χρόνου* Soph. Trach. 69 neben *δωδέκατος ἄροτος* 825); aber lateinische Parallelen kenne ich nicht. — Aus I 535 *cum subito adsurgens fluctu nimbosus Orion in vada caeca tulit* hat man geschlossen, daß Virgil in Übereinstimmung mit 755 auf den Sommer deute, weil der Orion um Mittsommer aufgeht; aber *adsurgens* meint kaum das Aufgehen des Gestirns, sondern sein dräuendes Sicherheben (*adsurgit ira* etc.) in poetischer Analogie mit dem Anschwellen der Flut (*fluctibus et fremitu adsurgens Benace marino* georg. II 160). Virgil hat vom Orion nur die Vorstellung, daß er Sturm bringt, und verwendet ihn demgemäß, wo er von Sturm spricht.

Das letztgenannte führt uns bereits in die so viel verhandelte Frage nach der Chronologie von Aeneas' Irrfahrten. Bei längeren Zeiträumen, die von der Erzählung nicht erschöpft, sondern nur oberflächlich berührt werden können, verlangt das poetische Interesse auch keine Spezialisierung der Zeit. Es kann von Bedeutung sein, einen größeren Zeitraum als solchen empfinden zu lassen: wenn Dido von den sieben Jahren der Irrfahrt spricht, so will sie damit nur andeuten, wie viel sie zu hören erwartet, und wenn die gleiche Zahl von Jahren in Iris' Rede an die Troerinnen genannt wird, so soll deren Sehnsucht nach Ruhe damit motiviert werden. Aber wenn es nun, in III, zur Darstellung dieser Irrfahrten kommt, so hat weder Dido noch der Leser ein Interesse daran, sich von Aeneas oder dem Dichter vorrechnen zu lassen, wie sich die Ereignisse chronologisch zueinander verhalten, und es wäre öde Pedanterie gewesen, diese Chronologie wirklich konsequent durchzuführen. So wird man denn von vornherein erwarten müssen, die zeitlichen Verhältnisse eher verwischt als hervorgehoben zu finden, und diese Erwartung wird durchaus bestätigt: geflissentlich, möchte man sagen, läßt uns der Dichter über die Dauer der einzelnen Aufenthalte im Unklaren, und bei den erzählten Hauptereignissen finden wir ganz dasselbe Bestreben wie in der zusammenhängend eingehenden Darstellung, die Illusion der kurzen Zeiträume zu erwecken. Alles was v. 16—68 von dem Aufenthalte in Thrakien erzählt wird, könnte man sich in einen Tag zusammengedrängt vorstellen: ungewiß bleibt, und soll bleiben, ob die Angabe des Termins der Abfahrt 69 ff. besagt, daß man das Frühjahr abgewartet habe, was freilich bei genauer Interpretation sich als das Wahrscheinliche herausstellt (s. oben S. 104). Unklar bleibt, wie lange man in Kreta zugebracht hat: nur aus dem oben besprochenen Prodigium kann man schließen, daß eine Saat- und Erntezeit dabei vergangen ist. Recht geeignet zu längerem Aufenthalt, sollte man meinen, etwa zur Winterruhe, wäre die Stadt des Helenus: aber wie um die gewissenhafte Eile der Troer zu kennzeichnen, werden hier ausdrücklich nur wenige Tage verstattet (356). Sonach kann es nicht wundernehmen, daß von den vielfachen Versuchen, die Irrfahrten auf sieben Jahre zu verteilen, auch nicht einer irgend überzeugt, und man würde sich gern und mit Anerkennung der poetischen Absicht dabei beruhigen, daß Virgil selbst jeden solchen

Versuch von vornherein habe abschneiden wollen[1]) — wenn nicht unerwarteterweise doch einmal die Nachricht erschiene, daß nun 'die Sonne ihren Jahreslauf beendet hat und der eisige Wintersturm die Wogen aufwühlt (284)'. Die Angabe ist auch mit ihrer Umgebung so wenig ausreichend verknüpft — es wird nicht einmal klar, ob Aeneas an jener Stelle den Winter abgewartet oder ihm trotzend weitergefahren ist —, daß ich nicht glauben kann, wir hätten den Passus in definitiver Gestalt, und es unentschieden lassen muß, was Virgil mit dieser vereinzelten chronologischen Notiz bezweckte; schwerlich wird man annehmen wollen, daß hier ein noch nicht durchgeführter Ansatz zu genauerer chronologischer Fixierung des Ganzen vorliegt.

Wie mit den sieben Jahren der Irrfahrt, so steht es mit dem einen vollen Jahr, das nach V 46 zwischen dem Tod des Anchises und der Rückkehr des Aeneas nach Sicilien liegt. Nur kommt es dem Dichter hier nicht auf den verflossenen Zeitraum an, sondern auf die Wiederkehr des Jahrestages: um so weniger Anlaß hat er, uns klar zu machen, wie sich die in I und IV erzählte und die etwa in der Erzählung am Schlusse von III zu supplierenden Ereignisse auf dies Jahr verteilen. Nun hat man heftigen Anstoß daran genommen, daß trotz des etwa jährigen Zeitraumes, der zwischen den oben genannten Angaben der Dido und der Iris liegt, in beiden Fällen die gleiche Jahreszahl — *septima aestas* — genannt wird. Das liegt wohl einfach daran, daß an beiden Stellen — deren Niederschrift ja möglicherweise um Jahre auseinander liegt — die Zahl 7 dem Dichter als besonders naheliegend in die Feder kam[2]): das schwierige Problem, ob der

1) So Schüler Quaestt. Verg. 6 (vgl. auch Deuticke im Anhang zu III), der auch gut Conrads' Versuch zurückweist, die Irrfahrten auf nur zwei Jahre zu verteilen.

2) Stünde *octava* da, so läge dem eine bestimmte Berechnung zu grunde; auf die Zahl 7 verfällt Virgil sehr leicht (und so Homer: Diels Festschr. für Gomperz 10); 7 mal ringelt sich die Schlange am Grab des Anchises (V 85), aus 7 Rindshäuten sind die Caestus des Entellus (404), 7 Athener mußten jährlich dem Minos gesandt werden (VI 21), mit 7 Schiffen landet Aeneas in Libyen (I 170), aus 7 Lagen besteht der Schild des Aeneas (VIII 448) und des Turnus (XII 925), 7 Söhne des Phorcus treten Aeneas gegenüber (X 329), zweimal 7 Nymphen hat Juno (I 71). Nächstdem stellen sich die Rundzahlen 9 und 12 am leichtesten ein; die Zahl 8 kommt bei Virgil überhaupt nicht vor.

Dichter bei der Niederschrift der einen Stelle an die andere gedacht hat, und, wenn ja, ob er des Widerspruches sich bewußt geworden ist, und, wenn ja, ob er ihn für belanglos gehalten oder sich innerlich vorgenommen hat ihn später noch auszumerzen — dies Problem zu entscheiden muß ich anderen überlassen; solange es nicht entschieden ist, wird man Folgerungen für die Kunst Virgils aus besagtem Widerspruch nicht ziehen dürfen.

Was endlich die allgemeine mythisch-historische Chronologie betrifft, so hat sich Virgil von ihr keinerlei Schranke für seine Erfindung setzen lassen. Er acceptiert den Zeitraum von 333 Jahren bis zur Gründung Roms (I 265), aber er übernimmt zugleich eine chronologisch ganz unbefangene poetische Erfindung, indem er Aeneas mit Dido zusammentreffen und damit die Gründung Karthagos in die Zeit des trojanischen Krieges fallen läßt. Er vereinigt alle ihm bekannten Heroen aus der Urgeschichte Italiens in seinen Katalogen, ohne zu fragen ob es wahrscheinlich ist, daß diese alle zu gleicher Zeit gelebt haben. Er läßt Neoptolemus bereits durch Orest getötet sein, als Aeneas Andromache trifft, obwohl jener Mord nach der Tradition erst im zehnten Jahr nach Trojas Zerstörung geschah, und läßt den Achaemenides nur drei Monate im Kyklopenlande umherirren, obwohl Odysseus nach Homers Erzählung bereits im ersten Jahre seiner Irrfahrten dort gewesen war. Das alles verursacht ihm keinerlei Bedenken[1]), und es war ein seltsames Verkennen allgemein poetischer Prinzipien, wenn man versucht hat nach solchen Synchronismen die Ereignisse der Aeneis selbst chronologisch zu fixieren; z. B. das Alter des Ascanius daraus zu berechnen, daß ihn Andromache III 491 einen Altersgenossen des Astyanax nennt, dieser aber — nach Homer — im letzten Jahre des trojanischen Kriegs noch ein Tragkind war: diese Rechnung wäre auch dann verfehlt, wenn wir nicht zufällig wüßten, daß Virgil sich den Astyanax gerade nicht als Tragkind gedacht hat (II 457).

2.

Über den Ort, soweit er als Entfernung in Betracht kommt, ist im vorigen bereits gehandelt.[2]) Der Ort als Lokal der Hand-

1) Über die chronologischen Freiheiten in der Behandlung der Tradition s. auch oben S. 241.

2) Vgl. auch Plüß 81 über die Gleichgültigkeit, mit der die Entfer-

lung spielt bei Virgil dieselbe geringe Rolle wie in der antiken erzählenden Poesie überhaupt. Die *τοπογραφία*, Schilderung erdichteter Örtlichkeiten, war freilich nach Ansätzen, die sich bei Homer fanden, von der hellenistischen Poesie gepflegt worden; aber es handelt sich dabei weniger darum, die Handlung lokal zu motivieren als ihr einen stimmungsvollen Hintergrund zu geben; das findet sich, wenngleich selten, auch bei Virgil. Im übrigen kommt er mehrfach in die Lage, im Verfolg der Handlung auf kompliziertere Lokalverhältnisse Bezug zu nehmen; es läßt sich schwer entscheiden, ob er selbst sich ein klares Bild der Lokalität gemacht hat und dies im Leser nicht ebenso klar wachzurufen vermag, oder ob ihm selbst immer nur einzelne Züge der Lokalität vorgeschwebt haben, ohne sich zu einem einheitlichen und festen Bilde zu verbinden; jedenfalls schickt er seiner Erzählung nicht eine zusammenhängende Beschreibung der Lokalität voraus — was das sicherste Mittel wäre um Klarheit zu schaffen, aber mit Virgils Grundsätzen der Darstellung unvereinbar ist —, sondern erwähnt im Laufe der Erzählung bald diese bald jene Einzelheit; womit denn den Wünschen eines Lesers, der nicht nur die Menschen, sondern auch den Ort der Handlung deutlich sehen möchte, schlecht gedient ist. Zwei wichtigere Fälle mögen als Beispiele dienen. In V spricht Aeneas zu den Seinen zunächst von einer Anhöhe am Strande (43 fg.) und begibt sich dann mit ihnen zum *tumulus* des Anchises (76), dessen Lage nicht näher bestimmt wird. Am Tage der Festspiele versammelt sich wieder das Volk am Strande und die Preise werden eben dort *circo in medio* ausgestellt (109): was sich Virgil unter diesem *circus* denkt, ist nicht auszumachen. Der *agger*, von dem das Signal zur Eröffnung der Spiele gegeben wird (113), mag der vorhin (44) erwähnte sein. Nach dem Schiffskampf begeben sich die Festteilnehmer auf einen „Grasplatz, den im Bogen bewaldete Hügel umgeben, und mitten im Tal war ein Theaterrund, *circus theatri*“: der *gramineus campus* scheint mit dem *circus* identisch, aber von dem früher genannten *circus* verschieden zu sein. Als nun die Schiffe in Brand geraten, wird die Botschaft *ad tumulum cuneosque theatri* gebracht (664): der *tumulus* kann doch wohl

nungen in der trojanischen Ebene in II behandelt sind. Darin ist Tryphiodor viel sorgfältiger: als das Roß in die Stadt gezogen wird *ὁδὸς ἐβαρύνετο μακρὴ σχιζομένη ποταμοῖσι καὶ οὐ πεδίοισιν ὁμοίη* 328.

nur der früher genannte des Anchises sein, und gewiß wäre es sehr passend, wenn dicht bei ihm die Leichenspiele statt fänden, aber diese Vorstellung wird in uns also erst nachträglich erweckt. Möglich, daß sie dem Dichter selbst bereits früher vorschwebte, denn er ließ (329) den Nisus im Blut getöteter Rinder ausgleiten: Vorbild ist der gleiche Vorgang bei Homer, wo diese Rinder eben als Opfer an Patroklos' Grab gefallen sind; möglich freilich auch, daß Virgil an diese Motivierung gar nicht gedacht hat. All jene Einzelangaben widersprechen sich also untereinander nicht, und es ist denkbar, daß sie aus einheitlicher lokaler Vorstellung geflossen sind: der Leser aber, dem überhaupt daran gelegen wäre, müßte sie sich aus zufällig hingeworfenen Notizen rekonstruieren.

In einem zweiten Falle können wir beim Dichter selbst eine bestimmte Vorstellung mit Gewißheit voraussetzen, ohne ihrer doch unsererseits habhaft werden zu können: ich meine das troische Lager am Tiber mit seiner Umgebung. Das Lager liegt 'am Strande' (VIII 158), stößt aber nicht unmittelbar ans Meer: die stürmenden Feinde haben das Meer im Rücken (X 267 ff.; vgl. IX 238 *in bivio portae quae proxima ponto*). Wohl aber stößt es unmittelbar an den Fluß, und zwar offenbar, ohne daß es nach dieser Seite hin noch durch Mauern geschützt wäre: sonst könnte Turnus nicht aus dem Lager ins Wasser springen (IX 815). Die Flotte lag *lateri castrorum adiuncta* und war *aggeribus saepta circum et fluvialibus undis* (IX 69), also von der Landseite her durch das umwallte Lager gedeckt: daß es nicht ganz einfach ist, den versuchten Angriff des Turnus damit zu vereinigen, sahen wir bereits früher (oben 220, 2). Immerhin wäre soweit alles Topographische noch verständlich: nun heißt es aber IX 468, als die Feinde anrücken

> *Aeneadae duri murorum in parte sinistra*
> *opposuere aciem — nam dextera cingitur amni —*
> *ingentisque tenent fossas et turribus altis*
> *stant maesti.*

Das ist, wie Servius richtig sagt, Prooeconomie für den Rückzug des Turnus: es soll sich uns die Lage am Flusse einprägen. Aber wie kann man bei einem Lager überhaupt von einer linken und rechten Seite der Mauern sprechen? Recht wohl beim quadra-

tischen römischen Lager, wo es eine Front und Rückseite, also auch ein Links und Rechts gab; aber hier scheint ja überhaupt das Lager nur zwei Seiten zu besitzen, und wenn ein quadratisches Lager auf einer Seite durch den Fluß gedeckt ist, bleiben drei dem Angriff ausgesetzt. Nehmen wir also etwa an, die Mauer habe einen flachen Bogen beschrieben, dessen beide Endpunkte an den Fluß stießen: dann könnte immerhin die dem Feinde ausgesetzte Seite die linke (nach dem Tiberlauf gerechnet)[1]), die Flußseite die rechte Seite (genau genommen des Lagers, nicht der Mauern) heißen; aber gewiß ist es eine starke Zumutung an den Leser, sich jene Hilfsannahme — oder ähnliche gleichwertige — selbst zu konstruieren. Sicher hat ja der Dichter mit *pars sinistra* und *dextra* selbst eine bestimmte Vorstellung verbunden und beabsichtigt sie dem Leser zu suggerieren: gelungen ist ihm das nur sehr unvollkommen. Billig wird über diese Schwäche urteilen, wer sich vergegenwärtigt, wie unvollkommen selbst Historikern des Altertums in den allermeisten Fällen die Veranschaulichung des Topographischen gelungen ist, und wer andererseits daran denkt, wie selbst die genaueste Ortsbeschreibung eines auf derartiges erpichten modernen Erzählers Zweifel und Unklarheit beim Leser zurückzulassen pflegt, die nur durch eine Planskizze vermieden werden könnten.

In anderen Fällen wird man eher zu der Annahme geneigt sein, daß Virgil sich nicht von vornherein ein festes Bild der Gesamtlokalität entworfen hat, sondern je nach Bedürfnis diesen und jenen Zug zu bestimmtem Zweck einführt: so den Wildbach, der X 362 die arkadischen Reiter zum Absitzen nötigt (oben S. 222) oder den ausgedehnten Sumpf, der XII 745 die Flucht

1) Links und rechts kann selbstverständlich nicht vom Standpunkte der den Feinden zugekehrten Troer aus gemeint sein. Die Feinde hatten in der Nacht den ganzen Mauerkreis umzingelt (kommen also jetzt nicht, wie Kroll 150 will, von SO: *Laurentia castra* 635. 671 heißt das Lager vor den troischen Mauern, vgl. 371. 451); wenn sie also nun zum Sturm anrücken, so ist das, auf welcher Seite es auch geschehen mag, für die Verteidiger 'vorn'. — Wenn Virgil übrigens, wie ich annehme, nach dem Tiberlauf gerechnet hat, so tut er das nicht, weil ihm für die Bezeichnung von Flußufern rechts und links in unserm Sinne geläufig wären (vgl. Stürenburg, Die Bezeichnung der Flußufer bei Griechen und Römern, in: Festschr. d. 49. Philologenvers., Dresden 1897, 289), sondern weil er von Rom aus in Gedanken den Tiberlauf nach Ostia zu abwärts verfolgt.

des Turnus einengt. Nur wird man hier, wo es sich um Örtlichkeiten handelt, die Virgil wie seinen Lesern genau bekannt sein konnten, stets mit der Möglichkeit zu rechnen haben, daß er an die Vorstellung von Vorhandenem und Bekanntem anknüpft. Wie sich danach Andeutungen, die für Nichtkenner unklar bleiben können, ohne weiteres zu einem klaren Bilde zusammenschließen, kann das Beispiel des etruskischen Lagers in VIII lehren. Euander hat 478 seinen Bericht über die etruskischen Verhältnisse mit der *τοποθεσία* der *urbs Agyllina* d. h. Caere, dem Königssitz des Mezentius, begonnen, hat die Eroberung der Stadt durch die rebellischen Etrusker berichtet: wenn er unmittelbar darauf (497) erzählt, nun brenne ganz Etrurien auf die Verfolgung des Mezentius und die Flotte liege fahrtbereit am Strande, *litore*, so kombiniert jeder Leser, der die Lage von Caere kennt, daß dies *litus* das von Palo ist, und im Anschluß daran versteht er 504 unter dem *hic campus*, wo die Streitmacht der Etrusker lagert, den *campus* um Caere. Sonach verbindet er weiterhin mit der Angabe von Aeneas' Ziel, den *Tyrrhena arva* (551) und den *Tyrrheni litora regis* (555) eine ganz bestimmte Vorstellung, und verlegt aus dieser heraus den Hain *prope Caeritis amnem* (597), in dem Aeneas die Waffen des Vulcan empfängt und der unweit von Tarchons Lager ist (603), nicht an den Oberlauf des Caeres — was die Worte an sich natürlich auch besagen könnten — sondern eben in die Gegend von Caere.[1]) Endlich wundert er sich sonach gar nicht, später (X 55) zu hören, daß das Heer unverzüglich die Schiffe bestiegen hat; wer aber ohne die geographischen Verhältnisse zu kennen die letztgenannten Stellen nicht im Zusammenhang des Ganzen läse, würde geneigt sein, auch hier über ungenaue Ortsangaben Virgils zu klagen.

1) Es versteht sich, daß es der Lokalgelehrsamkeit gelungen ist, die Stelle dieses Haines genau zu bestimmen: er lag etwa einen Kilometer von der Stadt auf dem Monte Abetone dicht am Lauf des Vaccino. So Rosati, Cere e suoi monumenti, Foligno 1890, p. 18.

Drittes Kapitel.

Darstellung.

I. Erzählung.

Der Erzähler, der nach Anschaulichkeit der Darstellung strebt, wird es nach Möglichkeit zu vermeiden haben, von einer Vielheit von Personen zusammenfassend zu erzählen. Mit einer Masse kann sich der Zuhörer nur dann identifizieren, wenn sie ihm, von einem gewaltigen Triebe beseelt, als Einheit erscheint, in der die Individuen verschwinden. In allen anderen Fällen wird das Bewußtsein, einer Vielheit von Individuen gegenüberzustehn, die Phantasie zerstreuen und also das Bild nicht deutlich werden lassen. Apollonios erzählt sehr häufig von seinen Argonauten insgesamt, daß sie dies oder das getan hätten, ohne daß die Handlung weiter spezialisiert würde. Solche Gesamthandlungen sind auch nicht zu umgehen, wo, wie bei Apollonios und Virgil, der Held von einer großen Schar von Genossen umgeben ist; aber Virgil beeilt sich, so oft er an derartiges gelangt, Einzelvorstellungen zu erwecken. Apollonios erzählt etwa die Leichenfeier des Idmon (II 837): 'da hemmten sie ihre Fahrt, unwilligen Herzens blieben sie bei der Besorgung des Leichnams. Drei ganze Tage klagten sie; am folgenden balsamierten sie ihn trefflich ein, und das Volk (der Mariandyner) mitsamt dem König Lykos nahm teil an der Bestattung; dabei schlachteten sie, wie es dem Verstorbenen zukommt, Schafe die Menge. Und es ist ein Grabmal des Mannes in jenem Lande aufgeschüttet, und ein Zeichen darauf, auch Spätgeborenen zu schauen, eine Schiffswalze aus Olivenholz' u. s. f. Man halte daneben die (zweifellos in Erinnerung an die Apolloniosszene geschriebene) Leichenfeier des Misenus VI 212 ff. Auch Virgil beginnt mit summierendem 'die Troer beweinten den Misenus am Gestade und erwiesen der Asche

die letzten Ehren'. Dann aber folgt eine detaillierte Beschreibung, wie der Scheiterhaufen errichtet wird, und im folgenden werden bei der ebenso detaillierten Darstellung der weiteren Geschäfte die einzelnen Gruppen herausgehoben: *pars calidos latices* .. *expediunt* .. *pars ingenti subiere feretro* .., bis wir zu Individuen kommen: *ossa cado texit Corynaeus, idem* etc., *at pius Aeneas sepulcrum imponit* u. s. f. Und so bei der Landung in Hesperien (VI 5): die junge Mannschaft springt ans Ufer: ein Teil schlägt Feuer aus den Kieseln, ein Teil holt Holz aus dem Wald, sucht fließendes Wasser und zeigt es den anderen. So bei der Landung in Libyen: die Teukrer gehen ans Land und strecken die Glieder am Strande aus: Achates macht Feuer an etc.; dann bei der Bereitung des Mahls: sie zerlegen die Hirsche, ein Teil schneidet das Fleisch in Stücke und steckt sie an die Bratspieße, andere stellen Kessel auf etc.

Gebieterischer noch als bei solchen friedlich-alltäglichen Berichten drängt sich die Forderung nach anschaulicher Spezialisierung bei der Schilderung der Kriegstaten auf. Hier besonders hat Virgil von Homer gelernt; in der Ilias wird ja fast ausnahmslos möglichst rasch von der summarischen Gesamterzählung zu den Individuen übergegangen. Gesamtschilderung war unentbehrlich bei der Erhebung der italischen Völker VII 623. Da steht nur ein zusammenfassender Vers voran: *ardet inexcita Ausonia atque immobilis ante;* dann wie bei den früheren Beispielen Teilung: *pars pedes ire parat campis, pars arduus altis pulverulentus equis furit* (wo die Epitheta uns das Individuum, und der herausgegriffene Moment uns ein bestimmtes Bild statt des unbestimmten 'rüsteten sich für den Reiterdienst' sehen läßt); dann werden fünf Städte genannt, die neue Waffen fertigen, wie im einzelnen mit großer Proprietät des Ausdrucks ausgeführt wird; endlich, als das Zeichen zum Aufbruch ertönt, kommen wir zu Individuen: *hic galeam tectis trepidus rapit* u. s. f., was zur Aufzählung der einzelnen benannten Führer überleitet. Man mag noch etwa das erste Anrücken der Feinde gegen das Lager betrachten (IX 25): nur ein allgemeiner Vers, dann werden einzelne uns vor Augen gestellt; nur ein Vers dann für die Troer insgesamt, dann direkte Rede des Caicus, der zu den Waffen ruft. Oder die Situation der belagerten Troer X 120 ff.: wir sollen uns das Bild einprägen, darum wird länger dabei verweilt, aber

nicht mit allgemeiner Schilderung, sondern indem eine Art Katalog der Führer gegeben wird, den wir hier eigentlich nicht erwarten und der wohl auch ohne jene Absicht des Dichters hier nicht stehen würde. Nicht anders verfährt Virgil bei den Kämpfen selbst; es ist bezeichnend, daß der Gesamtschilderung weitaus am meisten Raum gegeben wird in der Reiterschlacht, XI 597—635 (worin nur ein einziger Zweikampf) und 868 ff.: die in kompakter Masse heranbrausenden und wieder zurückjagenden Geschwader können der Anschauung wirklich als Einheiten gelten. Es stellt sich aber nun hier (624 ff.) wie in ähnlichen Fällen [1]) der auch nur ganz kurzen Gesamtschilderung ungesucht das Gleichnis als Stütze der Anschauung ein: auch hierin war ja Homer vorangegangen — man denke an die drei aufeinanderfolgenden Gleichnisse in *B* beim Vorrücken der Heere.

2.

Der summarische Massenbericht zieht das Nebeneinander zusammen, die verkürzte Erzählung das Nacheinander; auch mit ihr ist aus einleuchtenden Gründen volle Anschaulichkeit nicht vereinbar, und der Dichter wird sie also nach Möglichkeit zu beschränken haben.[2]) Das wesentlichste Mittel hierzu ist die Konzentration der Ereignisse auf möglichst geringe Zeiträume; je ausgedehnter die Handlung zeitlich ist, desto häufiger wird verkürzte Erzählung die Lücken zwischen den anschaulich dargestellten Szenen ausfüllen müssen — falls überhaupt auf Kontinuität der Erzählung gehalten wird. Hierbei ist der wichtigste Kunstgriff der aus der Odyssee übernommene, die Handlung erst gegen Ende des Zeitraums einsetzen zu lassen, über den sich die Fabel erstreckt, die vorausliegenden Ereignisse den Helden selbst erzählen zu lassen; wir haben im übrigen gesehen, wie Virgil die Ereignisse nach Möglichkeit auf wenige Tage zusammendrängt und, wo tatsächlich ein längerer Zeitraum notwendig wäre, doch dies zu verdecken sucht (oben S. 337 fg.). Am leichtesten recht-

1) IV 402; VII 528. 586; IX 30. 668. 791; X 96. 264. 356. 405. (714); XI 297. 456. 659; XII 365. 587.

2) Bericht und Darstellung unterscheidet die antike Theorie als *τὸ διηγηματικόν* und *τὸ μιμητικόν*, z. B. schol. Phoen. 1225, s. Trendelenburg Grammat. Graec. de arte trag. iudiciorum rell. (Bonn 1867) 139.

fertigt sich die Verkürzung in der Ich-Erzählung; der Dichter schiebt die Verantwortung dafür auf seinen Erzähler und dieser wieder ist durch die Rücksicht auf seine Hörer gedeckt; der Leser verlangt von ihm weniger als vom Dichter selbst volle Anschaulichkeit, weil der Erzähler selbst schon als handelnde Person die Phantasie beschäftigt. Eine Ungleichheit der Behandlung wie sie z. B. in ι zwischen dem Kikonen- und dem Kyklopenabenteuer besteht, ist nur in der Ich-Erzählung möglich; die Kikonengeschichte, so wie wir sie jetzt von Odysseus hören vom Dichter erzählt, würde aus dem Stil des ganzen Gedichts völlig herausfallen. Diesen Vorteil hat sich Virgil vor allem in III zu nutze gemacht: er läßt den Aeneas nur einen Überblick über die Ereignisse der sieben Jahre geben, aus denen er einige wenige, die auf die lebhaftere Teilnahme der Hörer rechnen dürfen, ausführlich darstellt. So darf er z. B. die Abfahrt von der Heimat und was vorausgeht — *auguria divom*, Bau der Flotte [1]) — ganz kurz erledigen, darf aus dem ersten Stadium ihres Exils, dem Aufenthalt in Thrakien, einzig die pathetische Szene an Polydoros' Grab darstellen, über den Empfang in Delos, Anius und seine Gastfreundschaft rasch hinweggehen u. s. f., bis zum Tode des Anchises: *amitto Anchisen;* nirgend sonst in der ganzen Aeneis hat Virgil annähernd so viel verkürzte Erzählung angewandt.

So enge Schranken wie Homer hat er ihr freilich auch sonst nicht gezogen. Der homerische Stil läßt verkürzte Erzählung fast nur bei Nebenhandlungen zu, die hinter der Haupthandlung zurücktreten sollen [2]); und selbst da wird oft genug noch ganz ausführlich dargestellt. Nach Virgils künstlerischen Prinzipien war Verkürzung zunächst überall da geboten, wo dem Leser

1) IX 80 ff., bei Gelegenheit der Verwandlung der Schiffe, wird das Gespräch berichtet, das die Mater damals mit Juppiter über Aeneas' Flottenbau führte, wozu die Scholien bemerken *sane haec narratio tertii libri erat, sed dilata est, ut hic opportunius redderetur ..... potest igitur aut κατὰ τὸ σιωπώμενον videri aut hysteroproteron.* Also das Zurückgreifen, das ja so selten ist, wurde als solches angemerkt, nicht etwa, wie Georgii Aeneiskritik 394 meint, die schmucklose Kürze jener Erzählung in III getadelt. Natürlich ist Servius' *opportunius* noch zu wenig gesagt, in III war ja die Erzählung gar nicht möglich.

2) Beispiel aus der sehr ausführlich erzählten Telemachie β 382 ff.: Athene bringt die Reisegefährten des Telemach zusammen und entlehnt das Schiff des Noemon.

bereits bekanntes hätte wiederholt werden müssen. Wo also eine Person bei ausführlicher Erzählung anderen das berichten müßte, was wir selbst bereits geschehen sahen, wird regelmäßig verkürzt: hier wird der Phantasie ja nur Reproduktion des bereits vorgeführten Bildes zugemutet, und eine Wiederholung führt zwar die Handlung äußerlich vorwärts, aber der virgilische Leser hat nicht die Ruhe des homerischen, der sich damit begnügt, auch ohne selbst Neues zu erfahren. Also Verkürzung z. B. da, wo Aeneas seinen Genossen den uns bereits bekannten Entschluß zur Abfahrt nach Karthago, die Erscheinung Mercurs etc. berichten müßte (IV 288), wo Anna den Auftrag Didos ausrichten müßte (IV 437); desgleichen nach Anchises' Traumerscheinug (V 746), nach Turnus' Entschluß zum Kriege (VII 407), Aeneas' Entschluß zum Besuch Euanders (VIII 79) u. s. f.; fast regelmäßig ist dann auch die Erzählung dessen, was sich unmittelbar an die Mitteilung anschließen müßte, verkürzt, im letzten Falle also der Aufbruch des Aeneas, bei dem doch wichtige Bestimmungen zu treffen sind (IX 40. 172), von denen wir nun erst nachträglich erfahren. Den Empfang bei Acestes (V 35—41) berichtet Virgil mit ganz unhomerischer Kürze: auch hier hätte bei anschaulich ausführlicher Erzählung die Wiederholung von Bekanntem viel Worte erfordert. Ebendahin gehören Botschaften, deren Inhalt wir bereits kennen: IX 692 an Turnus nach dem Ausfall der Troer, X 510 an Aeneas nach Pallas' Tod, XI 896 an Turnus nach der Camilla Fall, XII 107 die Herausforderung des Aeneas zum Zweikampf: Homer würde in diesen und zahlreichen ähnlichen Fällen uns die Einzelheiten nicht erlassen haben.

Virgil ist durchaus darauf bedacht, nur Dinge zu erzählen, die an sich bedeutend sind, selbständigen Wert haben und Eindruck machen; alles an sich Gleichgültige, das nur etwa als Vorbereitung für zukünftige Ereignisse oder als Folge vergangener Bedeutung hat, wird nach Möglichkeit vermieden. Eben dies künstlerische Prinzip hatte ja die neohellenistischen Erzähler dahin geführt, aus ihren Stoffen einzig die pathetischen Szenen herauszunehmen, alles andere, und mochte es auch sachlich das Wichtigste sein, kurz andeutend bei Seite zu schieben. Damit ist freilich das Prinzip der *συμμετρία* gröblich verletzt, welches gebietet, Wichtiges und Unwichtiges auch durch entsprechende Ausführlichkeit oder Knappheit der Behandlung zu unter-

scheiden.[1]) Virgil läßt nichts Wichtiges bei Seite, sondern bemüht sich, allem, was sachlich von Bedeutung ist, auch künstlerischen Gehalt zu geben, sodaß es der Erzählung wert wird. Es begegnet ihm ganz selten, daß er im Zusammenhang der Erzählung Umstände, die sachlich zu wichtig sind, um übergangen zu werden, doch nur flüchtig streift, um nicht einen Effekt zu beeinträchtigen.[2]) Noch seltener drückt er aus künstlerischen Rücksichten wirklich Bedeutendes zur Nebensache herab: ich wüßte kaum einen zweiten so starken Fall wie X 604 *tandem erumpunt et castra relinquunt Ascanius puer et nequiquam obsessa iuventus.* Das sollte eigentlich am Schluß des Buches stehen: die Latiner genötigt die Umschließung des Lagers aufzuheben, der Ausfall vollendet ihre Niederlage. Aber nach dem Tod des Mezentius kann Virgil am Schluß nichts mehr brauchen, also wird das Resultat hier vorweggenommen und als Folge von Aeneas' Wüten eingeschaltet; hier kann es aber nur nebenbei erwähnt werden, da der Dichter Eile hat zu Turnus zu gelangen, dem des Aeneas zorniges Toben in erster Linie galt. Aus ähnlichen Gründen soll am Schlusse von VIII der Schildbeschreibung nichts mehr angefügt werden, das den Eindruck schwächen könnte; die Verhandlungen des Aeneas mit den Etruskern und ihr Aufbruch werden also erst nachträglich X 148 berichtet: aber hier leidet die Sache nicht, und der Dichter hat den Vorteil, da er nur rekapituliert, kürzer sein zu dürfen, als wenn er die Vorgänge ihres Ortes erzählt hätte; dabei wären schleppende Wiederholungen der ersten Euanderszenen — Vorstellung des Aeneas,

1) Auf die Forderung der συμμετρία weist z. B. Diodor öfters hin, wenn er auf einen Gegenstand nicht ausführlicher eingehen will: IV 5, 4; 68, 6; vgl. I 8, 10; 9, 4. Dionys vermißt bei Thukydides die Symmetrie der Erzählung: de Thucyd. 13 ff.

2) Wohl am kühnsten VI 40 *talibus adfata Aenean (nec sacra morantur iussa viri) Teucros vocat alta in templa sacerdos:* da ist nicht einmal der Satz durch das Opfer der sieben Stiere und sieben Schafe unterbrochen. Aber hier kam es Virgil darauf an, die Handlung energisch in Gang zu bringen; das erste Auftreten der Sibylle wäre durch einen längeren Einschub zu sehr isoliert worden; auch folgt 236 ff. ein sehr viel wichtigeres Opfer, das als Wiederholung keinen Eindruck mehr gemacht hätte. Weniger auffällig 211 *vatis portat sub tecta Sibyllae (ramum).* Dagegen fällt die kurze Andeutung 890 f. *exin bella viro memorat* u. s. w. ganz aus dem Stil der Erzählung heraus und wäre sicher bei der Überarbeitung beseitigt worden.

Bericht über das bisher Vorgefallene — sehr schwer zu vermeiden gewesen.

Ganz vereinzelt endlich steht der wirklich nur andeutende Bericht über Aeneas' und Didos Vereinigung IV 165, insofern es hier nicht künstlerische Gründe waren, die zur Verkürzung führten:

> *speluncam Dido dux et Troianus eandem*
> *deveniunt. prima et Tellus et pronuba Iuno*
> *dant signum; fulsere ignes et conscius aether*
> *conubis summoque ulularunt vertice nymphae.*

Das ist meisterhaft in jedem Zuge; freilich hat hier die moderne Empfindung sich auch des modernen Stils bedienen müssen.[1]) Aber wer sieht nicht, wie hier die Paraphrasis, weit entfernt nur der Prüderie zu dienen, das Ereignis wirklich von jeglichem vulgären Beigeschmack befreit, es ins Heroische erhebend.

3.

Vollkommene Anschaulichkeit der Erzählung ist nur dadurch zu erreichen, daß ganz bestimmte und detaillierte Angaben über äußere Umstände der Handlung ebenso bestimmte Vorstellungen im Leser erwecken. Virgil läßt uns, was er erzählt, auch immer — mehr oder weniger deutlich — sehen. Nähere Untersuchung würde zeigen, daß er auch hierin von seinen Vorbildern beeinflußt wird und, je anschaulicher eine Schilderung ist, die er benutzt, umsomehr auch selbst, wenn auch mit eigenen Mitteln, nach dem gleichen Ziele strebt; die wichtigere und schwerere Aufgabe wäre, darzustellen, was Virgil an den Dingen gesehen hat und wie er es gesehen hat; aber dies liegt von unserem Wege ab. Auf eines sei zur Vorbereitung für das folgende hingewiesen: auch auf die äußere Anschaulichkeit der Erzählung konnte nicht ohne Einfluß bleiben die überwiegende Richtung Virgils auf das Psychische, die wir zu konstatieren hatten. Er legt selbst viel mehr Gewicht auf das, was seine Menschen fühlen und wollen,

1) Es ist bezeichnend, daß Apollonios IV 1126 ff. zwar die Vorbereitungen zum Beilager des Jason und der Medea ausführlich schildert, auch seine Betrachtungen darüber anstellt, über den Vorgang selbst aber *verecunde* hinweggleitet: 1166 *τῷ καὶ τοὺς γλυκερῇ περ ἰαινομένους φιλότητι 'είμ' ἔχεν εἰ τελέοιτο διάκρισις Ἀλκινόοιο.*

als was sie sichtbarlich tun; er will auch im Hörer lieber die Illusion des miterlebenden Fühlens als die Illusion körperlichen Sehens hervorrufen. Wo sichtbare Details gehäuft sind, dient das in der Mehrzahl der Fälle nicht der Anschauung an sich, sondern dem zu erweckenden Affekt; Virgil weiß, daß das Pathos des Mitleids oder des Grausens am sichersten durch den höchsten Grad von Anschaulichkeit erregt wird.[1])

Das eigentlich Charakteristische an Virgils Erzählung ist, daß sie durch und durch mit Empfindung getränkt ist. Nicht als ob, wie in jüngerer hellenistischer Poesie, des Dichters Empfindung sich unaufhörlich uns aufdrängte (obwohl, wie wir sehen werden, Virgil auch in diesem Punkte viel weniger zurückhält als Homer); sondern die Empfindung der handelnden Personen soll uns durch die Erzählung suggeriert werden, auch ohne daß ausdrücklich von ihr die Rede ist. Homers Erzählung überläßt es im allgemeinen dem Leser, aus den Ereignissen selbst die begleitenden Empfindungen zu erschließen, und unterstützt dies nur durch Gespräche und Monologe; Virgil erzählt nie, ohne wenigstens durch Ton und Farbe, wenn nicht durch ausdrückliche Fingerzeige, auf jene Empfindungen hinzuleiten. Er hat sich in die Seele der Handelnden versetzt und erzählt aus ihr heraus; er

---

1) Quintil. VI 2, 32 *ἐνάργεια quae a Cicerone illustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere: et affectus non aliter, quam si rebus ipsi intersimus, sequentur.* Er gibt dann Beispiele aus der Aeneis: *excussi manibus radii revolutaque pensa* IX 476; *levique patens in pectore volnus* IX 40; das Pferd beim Leichenbegängnis des Pallas *positis insignibus it lacrimans guttisque umectat grandibus ora* XI 89. Dergleichen vor allem auch bei ausgeführten pathetischen Schilderungen: Troilus, am leeren Wagensitz hängend, die Zügel noch in den Händen, Nacken und Haupthaar schleift über den Boden, im Staube zieht die umgekehrte Lanze Furchen (I 476). Priamus' Tod: Neoptolemus schleppt den Zitternden, der im Blut des getöteten Sohnes ausgleitet, zum Altar, die Linke wühlt er in sein Haar, die Rechte stößt das Schwert bis ans Heft in die Seite (II 550). Man vergleiche des Achaemenides Bericht über den Fraß des Kyklopen mit der Erzählung der Odyssee, oder — wobei an Stelle gehäufter Details die *ἐπιμονή* auf einer Vorstellung tritt — die Verse über Tityos bei Virgil (VI 595) und Homer. Solche Stellen können am besten die bekannte Äußerung Lukians de hist. 57 über hellenistische Detailmalerei illustrieren: *εἰ δὲ Παρθένιος ἢ Εὐφορίων ἢ Καλλίμαχος ἔλεγεν* (im Gegensatz zu Homer), *πόσοις ἂν οἴει ἔπεσι τὸ ὕδωρ ἄχρι πρὸς τὸ χεῖλος τοῦ Ταντάλου ἤγαγεν; εἶτα πόσοις ἂν Ἰξίονα ἐκύλισε;* (von Dilthey de Callim. Cyd. 22 richtig aufgefaßt).

projiziert die Empfindung sogar in die unbelebte Natur; er will im Hörer das gleiche erwecken, sei es nun heftig aufflackernder Affekt oder gleichmäßig wärmende Stimmung. Ich verweise auf meine Ausführung über die Stimmung der Wettspiele in V (S. 164); als weitere Beispiele wähle ich nicht Erzählung von aufregenden und pathetischen Ereignissen — da springt die Tatsache ohne weiteres ins Auge —, sondern von verhältnismäßig gleichgültigen Vorgängen, und muß da längere Stellen ausschreiben.

Der Aufbruch der Troer von ihrer Heimat, III 1:

> *Postquam* res Asiae *Priamique evertere gentem*
> inmeritam *visum superis, ceciditque* superbum
> *Ilium et omnis humo fumat Neptunia Troia,*
> *diversa* exilia *et* desertas *quaerere terras*
> *auguriis agimur divom, classemque sub ipsa*
> *Antandro et Phrygiae* molimur *montibus Idae*
> incerti *quo fata ferant, ubi sistere detur*
> *contrahimusque viros.* vix prima inceperat *aestas,*
> *et pater Anchises* dare fatis *vela iubebat,*
> *litora cum* patriae *lacrimans portusque relinquo*
> *et campos, ubi Troia* fuit; *feror* exul in altum
> *cum sociis* natoque penatibus et magnis dis.

Anschauung geben die Verse nicht viel, wohl aber wird uns eine Fülle von Empfindungen mitgeteilt, obwohl nur ein Wort — *lacrimans* — ausdrücklich darauf hinweist. Wir sehen Trojas Fall mit Aeneas' Augen, als ein ungeheures Ereignis, das Schuldlose aus unbegreiflichem Ratschluß der Götter traf; wir werden in die Stimmung der Auswandernden versetzt, die ins Ungewisse, in unwirtliche ferne Lande, in die Verbannung geschickt werden; die trotzdem, gehorsam den Göttern, keinen Augenblick zögern und sich fromm dem Schicksal ergeben; wir erleben den Schmerz bei der Fahrt an Troias Stätte vorüber; der Zwiespalt der Empfindung wird uns in den letzten Worten klar: tiefer Gram, und doch Trost in dem, was Aeneas mit sich führt: die Genossen, den Sohn, vor allem die Götter; wuchtig schließen die Spondeen *et magnis dis* die Schilderung ab, gleichsam als der feste Punkt in der schwankenden Zukunft.

Hier sprach Aeneas; aber der Ton ist nicht wesentlich anders, wo der Dichter erzählt. Man sehe die Ankunft in Cumä (VI 5)

iuvenum manus emicat ardens
litus in Hesperium; quaerit pars semina flammae
abstrusa in venis silicis, pars densa ferarum
tecta rapit silvas inventaque flumina monstrat.
at pius Aeneas arces, quibus altus Apollo
praesidet, horrendaeque procul secreta Sibyllae,
antrum immane petit —

einerseits die freudige Geschäftigkeit der jungen Leute — man kann nicht rasch genug ans Land, an die Küste des endlich erreichten Hesperiens, *aquam et ignem* der neuen Heimat zu finden; andererseits die Gefühle des Aeneas, der mit frommem Schauder einem feierlich erhabenen Ereignis entgegen geht.

Aeneas' Fahrt zu Euander, VIII 86:

Thybris ea fluvium quam longa est nocte tumentem
leniit et tacita refluens ita substitit unda
mitis ut in morem stagni placidaeque paludis
sterneret aequor aquis, remo ut luctamen abesset.
ergo iter inceptum celerant rumore secundo,
labitur uncta vadis abies; mirantur et undae
miratur nemus insuetum fulgentia longe
scuta virum fluvio pictasque innare carinas.
olli remigio noctemque diemque fatigant
et longos superant flexus variisque teguntur
arboribus viridisque secant placido aequore silvas.
sol medium caeli conscenderat igneus orbem
cum muros arcemque procul ac rara domorum
tecta vident, quae nunc Romana potentia caelo
aequavit, tum res inopes Euander habebat.
ocius advertunt proras urbique propinquant.

Hier haben wir die Beseelung der Natur: der Gott des Stromes, der die Fahrt geheißen hatte, hemmt seiner Wasser Lauf und kann sich nicht genug tun in der hilfreichen Teilnahme; Wellen und Wälder staunen, wie Naturkinder, das nie gesehene Wunder an; andererseits die Stimmung der Rudernden: freudiger Eifer, da sie merken, wie ihnen die Arbeit erleichtert wird, die doch noch langwierig und schwierig genug ist; Freude an den mannigfach bewaldeten Ufern; als diese sie nicht mehr vor der

Glut der Mittagssonne schützen können, ist auch endlich das Ziel in Sicht, und nun eine verdoppelte Anstrengung bis zum Landen. Dazu kommt ein Gefühl, das den Handelnden selbst fremd ist: der gewaltige Unterschied zwischen dem Einst und Jetzt, ein Lieblingsgedanke virgilischer Zeit. — Man vergleiche, was sonst vom Tiber erzählt wird: wie er die Troer bei der Ankunft zum Verweilen einladet und Aeneas *laetus fluvio succedit opaco* (VII 36); wie Turnus, der Übermacht weichend, in den Strom springt (IX 815):

ille suo cum gurgite flavo
accepit venientem ac mollibus extulit undis
et laetum sociis abluta caede remisit:

es ist, als könne der Gott selbst dem Helden die Bewunderung nicht versagen, so freundlich empfängt er ihn, und was für andere Lebensgefahr wäre, ist für Turnus nur ein erfrischendes Bad. Anders, als die Nymphen, eben noch Schiffe, zum Meere hinabschwimmen (IX 124); die Zuschauer stehen entsetzt —

cunctatur et amnis
rauca sonans revocatque pedem Tiberinus ab alto.

Man sehe weiter etwa, wie Boten kommen und gehen: die Abgesandten der troischen Schiffe, von den Karthagern bedroht, kommen *concursu magno, templum clamore petebant* (I 509). Die Boten des Aeneas an Latinus: da es zu den *augusta moenia regis* geht, werden hundert sorgfältig Auserwählte gesandt; sie gehen ins Ungewisse, aber *haud mora, festinant iussi rapidisque feruntur passibus,* mit rascher gehorsamer Entschlossenheit (VII 156); sie kommen zurück *sublimes in equis pacemque reportant* (285): das erste Wort gibt die volle Stimmung. Sie waren gesandt *pacem exposcere Teucris;* viel bescheidener kommen nach der Schlacht die Latiner zu Aeneas *veniam rogantes.* Endlich die zu Diomedes gesandten Unterhändler (XI 243):

Vidimus o cives Diomedem Argivaque castra
atque iter emensi casus superavimus omnis
contigimusque manum qua concidit Ilia tellus:

erst die Befriedigung, als nach langem beschwerlichen Weg das Ziel erreicht ist; dann das Gefühl, das jeder kennt, der einem wahrhaft Großen die Hand reichen durfte.

Genug der Einzelbeispiele; jeder kann sie nach Belieben vermehren. Nur eine Gruppe von zusammengehörigen Zügen sei hier noch erwähnt, bei der wir an die Beobachtung eines antiken Kritikers anknüpfen können. Asinius Pollio hat (nach Servius zu XI 183) behauptet, daß Virgil bei der Beschreibung des Tagesanbruches immer eine Wendung einfließen lasse, die auf die augenblickliche Situation bezug habe. Wenn die Beispiele, die Servius anführt, auf Asinius zurückgehen, so hat dieser spitzfindig Dinge in Virgil hineininterpretiert, an die der Dichter sicher nicht gedacht hat[1]); die Bemerkung selbst können wir uns, wenn auch mit Einschränkung, zu eigen machen. Daß Virgil nicht unabsichtlich an Stelle des stereotypen ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος ἠώς fast immer neue Wendungen einführt, ist ja klar[2]): es würde seiner sonstigen Darstellungsart widersprechen,

---

1) *extulerat lucem* soll XI 183 gebraucht sein, weil es sich im folgenden um das *efferre* von Toten handelt; *Tithoni croceum linquens Aurora cubile* (IV 585), weil Aeneas Dido verläßt; zu II 801 behauptet Servius *surgebat Lucifer* deute darauf hin, daß *de patria discedit Aeneas,* also *surgit.* Anderes bei Georgii Aeneiskritik 145, der nur wieder eine ganz unbegreifliche 'Kritik' zu sehen glaubt, im übrigen das richtige an Pollios Bemerkung verkennt.

2) Auf diese Variation der Darstellung will ich nur in der Anmerkung kurz eingehen; das weitere gehört in die Lehre vom Ausdruck. Das alte Epos befolgte das Prinzip, Vorgänge, die sich naturgemäß ohne merklichen Unterschied wiederholen, auch immer wieder ganz in derselben Weise, mit denselben Worten zu berichten. Diese stereotypen Wendungen hatte schon Apollonios gemieden; Virgil geht noch über ihn hinaus. Bei der Beschreibung der Schildverfertigung geht Homer regelmäßig vom Verfertiger aus, variiert nur — auch er schon mit bewußter Kunst — in der Wahl des Verbums. Apollonios variiert ebenfalls ein und dieselbe Einführungsformel in seiner Beschreibung von Jasons Gewand I 780 ff. Virgil beginnt VIII 628 mit *fecerat Ignipotens . . fecerat et . .* 637 *addiderat,* geht aber dann zu einfacher Beschreibung über 641 *stabant* 643 *distulerant* 646 *iubebat* 650 *aspiceres* 653 *stabat* 656 *cernebat,* unterbricht diese nur zweimal durch Rückkehr zu Vulcan (665 *extuderat . . addit,* 710 *fecerat Ignipotens),* mit dem er auch das Ganze abschließt (726 *finxerat).* — In der Boiotie wechselt die Einführungsformel zwar mehrfach, scheinbar absichtslos, und ohne daß genaue Wiederholung vermieden wäre. Apollonios variiert I 23 ff. nach Möglichkeit mit allen Worten des Kommens und Gehens, ergänzt die Dürftigkeit der positiven durch negative Formeln, findet auch die und jene eigenartige, ohne doch durch die Variation irgend einen poetischen Eindruck zu erzielen. Virgil steht ihm näher als dem homerischen Dichter, insofern

suchte er damit nicht, so oft es anging, auch eine eigene Stimmung zu erwecken. Zum idyllischen Ton der Euanderszene paßt (VIII 455)

Euandrum ex humili tecto lux suscitat alma
et matutini volucrum sub culmine cantus

ebenso wie zu Beginn des Tages, der die letzte Entscheidung bringen soll, das großartige

---

auch er das Ankommen der Führer, nicht ihr Dasein schildert; wie er dabei durch Anschaulichkeit die Aufzählung zu beleben sucht, wird unten gezeigt werden; auch in den einführenden Formeln finden sich zwischen den Verben des Kommens und den negativen Formeln anschauliche Bilder: Aventinus zeigt auf dem Rasen seine siegreichen Rosse (655), Messapus ruft seine längst des Kriegs entwöhnten Völker zu den Waffen und legt wieder Hand ans Schwert (691), Halaesus schirrt die Rosse an den Wagen (723), Turnus überragt alle um Kopfeslänge (783); keine einzige Einführungsformel ist wörtlich wiederholt, insbesondere ist auch bei annähernder inhaltlicher Gleichheit die Satzform verschieden — was freilich durch die geringe Zahl der Beteiligten erleichtert ist. Es wird aber weiter auch in der Bezeichnung der Völker und Stämme eine Variation erstrebt, die sich nicht nur deutlich von der homerischen Einfachheit des *οἳ ναῖον, ἔχον, ἐνέμοντο* abheben soll, sondern wirklich dazu dient, die Phantasie des Lesers mit Bildern, statt sein Gedächtnis mit Namen zu füllen (z. B. 797 ff. *qui saltus Tiberine tuos sacrumque Numici litus arant Rutulosque exercent vomere collis Circaeumque iugum, quis Iuppiter Anxurus arvis praesidet, et viridi gaudens Feronia luco; qua Saturae iacet atra palus gelidusque per imas quaerit iter valles atque in mare conditur Ufens).* Die antike Kritik hat das Streben nach Variation bemerkt und, feinsinnig genug, nicht unbedingt als Vorzug vor Homer anerkannt: Macrob. V 15, 14 *in catalogo suo curavit Vergilius vitare fastidium, quod Homerus alia ratione non cavit eadem figura saepe repetita .. hic autem variat velut dedecus aut crimen vitans repetitionem .. has copias fortasse putat aliquis divinae illi simplicitati praeferendas, sed nescio quomodo Homerum repetitio illa unice decet: est ingenio antiqui poetae digna enumerationique conveniens quod in loco, mera nomina relaturus, non incurvavit se neque minute torsit deducendo stilum per singulorum varietates, sed stat in consuetudine percensentium tamquam per aciem dispositos numerans, quod non aliis quam numerorum fit vocabulis.* Wenn aber darin ein Tadel für Virgil liegen sollte, so wäre übersehen einmal, daß die virgilische *variatio* auch an dieser Stelle durch den Stil des ganzen Epos gefordert war, die *repetitio* als stilwidrig und als affektierter Archaismus empfunden werden müßte, und zweitens, was wichtiger ist, daß Virgil eben Anschaulichkeit erstrebt, also keine bloße Liste geben will. — Wie Virgil bei den Wettkämpfen die gleichlautenden Einführungen vermeidet, wurde oben S. 145 f. bemerkt.

cum primum alto se gurgite tollunt
Solis equi lucemque elatis naribus efflant (XII 114);

am heiteren Tag der Spiele (V 104)

expectata dies aderat nonamque serena
Auroram Phaethontis equi iam luce vehebant,

am Tage heißer Kampfmühen (XI 182)

Aurora interea miseris mortalibus alma
extulerat lucem referens opera atque labores.

Aeneas, in der ersten Nacht an libyschen Gestade voll Sorgen wachend, empfindet den neuen Tag als Wohltat, da er sich nun vergewissern kann, wohin sie der Sturm verschlagen hat (I 305):

per noctem plurima volvens
ut primum lux alma data est exire locosque
explorare novos . . . constituit.

Das erste weiße Licht des Morgens wird erwähnt, als Dido, schlaflos auf hoher Warte, die Flotte auf dem Meere schwimmend erblickt (*ut primam albescere lucem vidit* IV 584); im glänzenden Sonnenstrahl (*iubare exorto* IV 130) formt sich der fröhlich prunkende Jagdzug; im hoffnungsvollen Morgenrot sehen die Troer ihr neues Heimatland zum erstenmal am Horizont auftauchen (*rubescebat stellis Aurora fugatis* III 521); in der ersten Helle des vollen Tagelichts (*matura luce* X 257) naht Aeneas mit der tyrrhenischen Flotte der latinischen Küste: sein im Sonnenstrahl erglänzender Schild und seine funkelnde Rüstung sollen ja den Seinen schon von weitem anzeigen, daß Rettung naht. —

Die Gefahr liegt nahe, und Pollios Beispiel kann uns warnen, daß man in diesen Dingen dem Dichter zu viel Berechnung zutraut: im ganzen und großen wird wohl niemand behaupten wollen, daß die angeführten Nuancen bloß zufällig Beziehung zur Situation zu haben scheinen. Und so steht's im übrigen auch: mag man bei mancher Einzelheit zweifeln, die Hauptsache wird jeder zugestehen, der unter diesem Gesichtspunkt eine beliebige längere Partie der Aeneis liest; und jeder etwa noch vorhandene Zweifel wird schwinden, wenn man eine entsprechende Partie etwa

des Apollonios daneben hält.[1]) Der Vergleich ist um so lehrreicher, als Virgil in diesem Punkte sich höchstwahrscheinlich in bewußten Gegensatz zu Apollonios gestellt hat. Ein Hauptgrund für die Verwerfung des großen Epos durch Kallimachos und seine griechischen wie römischen Nachfolger war ja eben der 'viele Schlamm', den ein so breiter Strom ihrer Ansicht nach notwendig mit sich führen mußte; unmöglich, meinten sie, im Tone des homerischen Epos, der kein Verschweigen, Andeuten, Abkürzen duldet, die langweiligen, leeren, toten Stellen zu vermeiden, die im Leser keine lebendige Anschauung, kein Gefühl erwecken. Daher ja eben die eigentümliche Technik gewisser Klein-

1) Ich empfehle etwa die Schilderung von Apsyrtos' Tod IV 921 ff.; s. ferner z. B. oben S. 110, 1. Noch eine Parallele sei gezogen: Oben wurde die Leichenfeier des Idmon bei Apollonios mit der Leichenfeier des Misenus verglichen; die Berichte über den Tod der beiden sind gleichfalls für die beiden Dichter bezeichnend. Von Apollonios erfahren wir (II 817), daß Idmon Wahrsager war, aber seine Kunst ihn nicht rettete. Ein Eber (der des näheren geschildert wird) stürzte aus dem Röhricht des Flusses, an dem Idmon entlang ging, und schlug ihn an die Hüfte, Knochen und Sehnen zerreißend; laut schreiend fiel er hin. Der Eber ward von Pallas und Idas erlegt; den sterbenden Idmon trugen die Genossen betrübt zum Schiff; in ihren Händen verschied er. Eine zwar nicht geschickt angelegte, aber durchaus klare und sachliche Erzählung, bei der keinerlei Absicht pathetischer Wirkung zu Tage tritt. Bei Virgil ist die Erzählung des Ereignisses selbst (VI 162) ganz kurz rekapitulierend — es wird nachträglich berichtet —; alles Gewicht fällt auf die Stimmung der übrigen Beteiligten. Aeneas und Achates sind durch die Sibylle darauf vorbereitet, einen Leichnam am Strande zu finden; in trüber Stimmung, besorgt, wer es wohl sein möchte, gehen sie hinab: da sehen sie Misenus liegen, *indigna morte peremptum*. Was nun rühmend über diesen erzählt wird — *quo non praestantior alter aere ciere viros* etc.; er war Hektors Kampfgenoß gewesen, dann hatte der *fortissimus heros* sich in Aeneas' Gefolgschaft begeben — das soll nicht unser Mitleid mit dem Toten erwecken, sondern den Verlust des Aeneas fühlbar machen; die Erzählung des Todes gibt mit dem eingefügten *demens* den Gesichtspunkt an, unter dem Aeneas und mit ihm der Dichter das Unterfangen des Misenus betrachtet; bei der Stimmung der Überlebenden wird dann verweilt: *ergo omnes magno circum clamore fremebant, praecipue pius Aeneas;* dann gehen sie *flentes* an die Bestattung. — Auch Apollonios vermeidet die stereotypen homerischen Verse und prägt z. B., wie Virgil, immer neue Wendungen für den Tagesanbruch: man mache bei ihm den Versuch, eine Beziehung zwischen diesen Wendungen und der Situation zu entdecken. S. I 519. 1278. II 164. 451. 722. 1288 ἠὼς δ' οὐ μετὰ δηρὸν ἐελδομένοισι φαάνθη. III 827. 1223. IV 183. 883. 978. 1168, 1711.

dichter, selbst eine wenig umfängliche Fabel nicht in gleichmäßiger Breite zu behandeln. Wenn nun Virgil, der Warnung jener poetisch-kritischen Schule zum Trotz, doch an ein großes Epos sich wagte, so mußte ihm freilich viel daran liegen, zu zeigen, daß es doch möglich sei, ein solches in allen seinen Teilen gleichmäßig zu beleben; von Apollonios eben konnte er lernen, was zu vermeiden war. So mag auch hier die Rücksicht auf die ästhetische Theorie der Zeit dazu beigetragen haben, die künstlerischen Tendenzen zu verstärken, die natürlich ihre Hauptnahrung aus des Dichters eigener künstlerischer Natur zogen; wie die Georgica zum hellenistischen Lehrgedicht etwa des Nikander, so steht die Aeneis zum hellenistischen Epos des Apollonios.

4.

Das geschilderte Verfahren ist mit einer völlig objektiven Haltung des Dichters durchaus verträglich: er führt uns in die Empfindungen seiner Personen ein, ohne uns die seinen aufzudrängen. Diese objektive Haltung, die man bei Homer fast ausnahmslos streng bewahrt sah, war auch in der älteren hellenistischen Zeit von der Epik, so viel ich sehe, bewußt festgehalten worden; es fällt in die Augen, wie völlig z. B. Theokrit, wo er erzählt, mit seiner Person zurücktritt, im Hylas, Herakliskos, Polydeukes und Kastor: selbst hier, im Hymnus, äußert sich die Teilnahme des Dichters nicht anders als durch seltene Anrede des Gefeierten; in den Erzählungen der kallimacheischen Hymnen steht es kaum anders; Apollonios tritt zwar in seiner Eigenschaft als Sänger gelegentlich hinter dem Vorhang hervor; eigene Urteile und Empfindungen auszusprechen, in denen er als Mensch zu menschlichen Vorgängen Stellung nähme, erlaubt er sich höchst selten.[1]) In den beiden Gedichten, die uns vom Stile der römischen Neoteriker und zugleich von gewissen Richtungen der gleichzeitigen und jüngstvergangenen griechischen Poesie allein eine Vorstellung geben können, Catulls Ariadne und der Ciris, ist das Verhältnis ein völlig anderes: da bedauert der Erzähler seine Heldin, entsetzt und betrübt sich bei der Vorstellung ihrer Leiden, wünscht, daß sie dies und jenes unterlassen hätte, sucht sie zu

1) Am weitesten geht er wohl IV 445 ff. in der Anrede an Eros: *σχέτλι' Ἔρως, μέγα πῆμα, μέγα στύγος ἀνθρώποισιν* u. s. f.

entschuldigen, kurz er trägt geflissentlich zur Schau, wie nahe ihm selbst die Geschichte geht, die er zu erzählen hat, und sorgt dafür, daß wir ihn selbst über der Geschichte nicht vergessen. Virgil hatte sich von dieser aufgeregten Manier schon in dem Aristaeusepyllion seiner Georgica fern gehalten und nur dem erzählenden Proteus hie und da derartige Bekundungen der eignen Persönlichkeit in den Mund gelegt. In der Aeneis strebt er mit Bewußtsein die gleiche Objektivität an; aber man meint zu merken, wie schwer es ihm wird sie festzuhalten. Es ist bezeichnend, daß die Erzählung von Dido, die ja hellenistischer Art am nächsten steht, auch am meisten Verstöße gegen jenes Gesetz enthält: ein solcher ist schon streng genommen das wiederholte *infelix*[1]) und *misera*, wobei denn auch der weiteren Entwickelung vorgegriffen wird: *pesti devota futurae* (I 712), *ille dies primus leti primusque malorum causa fuit* (IV 169); da steht, ganz in neoterischem Stil, der Ausruf *heu vatum ignarae mentes* (65); da finden sich Ansätze zu Betrachtungen über die Liebe: *improbe amor, quid non mortalia pectora cogis* (412) (dies eine stark verkürzte Wiedergabe der oben erwähnten Apostrophe bei Apollonios); *quis fallere possit amantem?* (296), da die teilnehmende Anrede *quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus* (408).

Ganz fehlt es auch in anderen Teilen der Erzählung nicht an derartigem; im wesentlichen aber drängt der Dichter seine Empfindung konsequent zurück und hält sich nach Möglichkeit an die wenigen Ansätze zu subjektiven Äußerungen, die ihm Homer darbot. Als Patroklos den Achill gebeten hat, ihn in den Kampf zu entsenden, kann sich der Dichter eines bedauernden Hinweises auf die Folgen nicht enthalten (*Π* 45): 'so sprach er flehend, der nichtsahnende Tor: sollte er doch sich selbst Tod und Verderben erbeten haben'. Das erweitert Virgil, nachdem Turnus den Pallas erschlagen und spoliiert hat (X 501): 'Unkundig wahrlich sind die Menschen des Schicksals und der Zukunft, und wissen vom Glück emporgehoben das Maß nicht zu wahren! Dem Turnus wird kommen die Zeit, da er viel darum gäbe, wenn Pallas unversehrt wäre, und da er diese Spolien und diesen Tag verwünschen wird!' Der Fall ist ganz vereinzelt, wie jener homerische, und auch dadurch als bewußte Nachahmung kennt-

1) I 712. 719. IV 68. 450. 529.

lich. Wo sich Virgil sonst gedrungen fühlt, selbst zu sprechen, greift er zu anderer Form. Nach dem Tode des Nisus und Euryalus bricht er in den Ruf aus 'Glücklich ihr beide![1]) Wenn mein Sang etwas vermag, so wird niemals der Tag kommen, der euch aus der Menschen Gedächtnis streicht, so lange die Aeneassöhne den unerschütterlichen Felsen Capitol umwohnen' (IX 446). Lausus' Aufopferung für den Vater kündet der Dichter an (X 791): 'nun will ich deinen heldenhaften Tod und dich, unvergeßlicher Jüngling, besingen'. In beiden Fällen also spricht der Dichter als solcher; sie sind generisch gleich mit den ohne besonderes Ethos gebrauchten Wendungen der Kataloge *nec tu carminibus nostris indictus abibis* (VII 733) und *non ego te, Ligurum ductor fortissime bello transierim* (X 185), und dies wieder sind nur Nachklänge der Formeln des Prooemiums, *arma virumque cano* oder *dicam horrida bella* (VII 41), die an dieser letzteren Stelle mit der homerischen Anrufung der Muse verbunden auftritt: *ἄνδρα μοι ἔννεπε μοῦσα* und *Ἴλιον ἀείδω* sind also die Keime jener parabatischen Einlagen, zu deren Entwickelung Homer selbst schon den Weg gewiesen hatte, indem er vor der Boiotie ein neues Prooemium einschob und darin von sich selbst und seinem Verhältnis zum Stoffe sprach.

Auch nach anderer Seite hin konnte Homer wenigstens den Vorwand zur Vernachlässigung strenger 'Objektivität' geben. Mit dem berühmten *οἷοι νῦν βροτοί εἰσιν* setzt er sich und seine Zeit der Vergangenheit, von der er erzählt, gegenüber; blitzähnlich beleuchtet die eine Wendung die ungeheure Kluft, die ihn von jener Vergangenheit trennt, da man sonst meinen möchte, er singe von jüngstverflossenen Zeiten. Die gelehrte Epik hellenistischer Zeit verzichtet von vornherein darauf, diesen Schein zu erwecken, und denkt nicht daran den Zeitabstand vergessen zu machen; daher wir denn z. B. von Apollonios in den periegetischen Abschnitten unaufhörlich aus der Illusion, die Geschichte mitzuerleben, herausgerissen werden, indem von späteren Vorgängen berichtet oder auf das Fortbestehen eines Brauches, einer Stiftung, eines Denkmals in der Gegenwart verwiesen wird. Der Dichter der *Αἴτια* empfand das sicherlich als grobe Stilwidrigkeit: er selbst

---

1) Dies *Fortunati ambo* ist gerade durch den Kontrast zu der vorhergehenden, höchstes Mitleid erregenden Schilderung von größter Kraft.

hatte ja für sein Gedicht, das Gegenwart und graue Vergangenheit verband, weislich auf die epische Form verzichtet. Virgil treibt es so schlimm durchaus nicht wie Apollonios; in den meisten Fällen begnügt er sich damit, die Beziehungen des Erzählten zur Gegenwart vom Leser selbst finden zu lassen [1]), aber z. B. bei genealogischen Angaben [2]) oder um Örtlichkeiten zu identifizieren, spricht er öfters von späteren Verhältnissen: *lucos qui post Albae de nomine dicti Albani* (IX 387) und *a summo qui nunc Albanus habetur tumulo* (XII 134), und so in der Periegese Urroms: *Carmentalem Romani nomine portam quam memorant, lucum quem Romulus acer asylum rettulit, Romano foro* (VIII 338. 342. 361): und von dem Gedanken an das, was einst aus diesen unscheinbaren Anfängen entstehen sollte, wird er so lebhaft ergriffen, daß er sich fortreißen läßt, von der herrlichen Gegenwart zu sprechen (99. 397). Im übrigen wird nur zweimal auf die Fortdauer von damaligem Brauch bis zur Gegenwart gesprochen: beim *ludus Troiae* (V 596 ff.) und bei der feierlichen Kriegserklärung (VII 601 ff.): beides hat, wie man weiß, besonders nahe Beziehung zu Augustus' archaistischen nationalen Bestrebungen: hier hat also Virgil sein künstlerisches Gewissen der sachlichen Tendenz zu liebe schweigen lassen. Freilich ist ja klar, daß die Beschränkung in diesem Punkte nur für die Form gilt; in Wahrheit greift Virgil unter dem Vorwand der Prophezeiung mit vollen Händen in die Geschichte der jüngstverflossenen Zeiten und in die Gegenwart hinein.

5.

Scheinbar nahe verwandt mit jenen Äußerungen subjektiven Empfindens und doch im Wesen ungleich ist das Bestreben, den Hörer mit allen Mitteln an die Handlung heran, ja in sie hinein zu ziehen. Es ist Virgils Absicht nicht, den Hörer, wie bei Homer, die Handlung als eine vollständig vergangene empfinden zu lassen und ihm die Freiheit des Gemüts zu bewahren, die über den Dingen steht; je lebhafter er die Illusion in uns erzeugt,

---

1) Notwendig war das natürlich vor allem in Aeneas' Erzählung, z. B. III 280. 502; gut motiviert dagegen in Helenus' Worten der Hinweis *hac casti maneant in religione nepotes* 409.

2) V 117 *mox Italus Mnestheus, genus a quo nomine Memmi*, und so 121. 568, vgl. X 145.

daß wir unmittelbar vor den Ereignissen selbst stehen, um so vollständiger glaubt er sein Ziel erreicht. Eine äußerliche aber sehr charakteristische Eigenheit seiner Erzählung ist der weitaus überwiegende Gebrauch des Praesens historicum. Das ist nicht einfach ein bequemer Ersatz für die schwerfälligen präteritalen Formen; es soll uns wirklich die Ereignisse als gegenwärtige malen. Das Praesens wird auch beibehalten, wenn der Handelnde vor einer Entscheidung steht: *quid faciat?* heißt es dann, oder *quid agat?* als stünden wir selbst vor der Frage, was ihm zu raten sei.[1]) Das häufig eingeschaltete *ecce!*[2]) rüttelt uns aus der bequemen Ruhe des Hörers vergangener Geschichten auf und zwingt die Phantasie, das Geschilderte sich leibhaftig vorzustellen. Der Apostrophe hatte sich bereits Homer nicht selten, aber ohne pathetische Absicht bedient; Virgil geht darüber weit hinaus, wenn er — und der Hörer mit ihm — gleichsam selbst an den Leichnam des Pallas tritt und ihn apostrophiert *o dolor atque decus magnum rediture parentis! haec te prima dies bello dedit, hace eadem aufert* (X 507). Es ist nur ein Seitenstück zu dieser Vergegenwärtigung des Vergangenen, wenn Anchises in der Heldenschau, vom Affekt hingerissen, das Zukünftige als gegenwärtig sieht, dem Caesar zuruft *proice tela manu,* und Blumen heischt, sie auf des Marcellus Grab zu streuen (VI 835. 883): das ist Vision, wie sie beim Propheten nicht wundernimmt; aber auch der Dichter ist *vates,* und erzählt nicht nur, sondern schaut, wo er am heftigsten ergriffen ist.

6.

Als ein wesentliches Erfordernis der Klarheit wird man bezeichnen können, daß der Erzähler seinen Hörern die Voraussetzungen, auf denen sich die Erzählung aufbauen soll, in jedem Falle rechtzeitig und vollständig mitteilt; mit anderen Worten, daß er die einzelnen Teile der Handlung sowie die Personen kunstgerecht exponiert. Um ein Beispiel aus der Aeneis zu geben, verweise ich darauf, wie in II Aeneas dem, was er selbst erst später erfahren hat, vorgreift, um dem Hörer die folgenden Ereignisse

1) IV 283. IX 67. 399. XII 486.

2) Z. B. X 133. 219. 322. 570. Serv. zu IV 152 *et bene hac particula utitur; facit enim nos ita intentos ut quae dicuntur putemus videre.*

völlig verständlich zu machen (oben S. 21 fg.). Wir werden weiter unten sehen, daß Virgil solche Exposition gern in die Handlung verflicht, indem er einer Person das, was zu wissen nötig ist, durch eine andere mitteilen läßt, z. B. Didos Schicksal durch Venus, Mezentius' Geschichte durch Euander, Camillas Jugend durch Diana. Zu einer Exposition in eigenem Namen entschließt sich der Dichter nur selten, weil der Gang der Erzählung dabei gehemmt wird; so ist als unvermeidlich zugelassen die Erklärung für die Schiffsmetamorphose; weniger bedenklich und ebenfalls durchaus notwendig war die Exposition der Verhältnisse in Latium, die gleichsam als Prolog zum zweiten Hauptteil gegeben wird, wo ein starker Abschnitt in der Erzählung markiert werden darf. Auch zu Beginn des Ganzen erklärt Virgil das Verhalten Junos in einem Vorbericht (I 12—33), den man einem dramatischen Prologe vergleichen kann, während das Verhalten der freundlichen Gottheiten, Venus und Juppiter, in einem Gespräch exponiert wird, das nach dem ersten Akt der Erzählung eingeschoben ist (223—296). Dem gegenüber scheint auf den ersten Blick die Exposition der menschlichen Seite der Handlung zu Beginn des Gedichts vernachlässigt zu sein. Das Prooemium (1—7) unterrichtet uns über den Stoff; aus dem Bericht über die Gründe von Junos Zorn erfahren wir, daß die Troer noch auf der Fahrt nach Latium begriffen sind; zu Beginn der eigentlichen Darstellung, daß sie soeben frohen Mutes Sicilien verlassen haben und auf offenem Meere schwimmen. Das ist alles — aber es ist auch völlig ausreichend: was sie in Sicilien und vorher erlebt haben, wie lange sie schon umherirren, kurz alle weiteren Angaben würden die Exposition lediglich beschweren, ohne das Verständnis des folgenden zu fördern, und zugleich Dinge vorwegnehmen, die später doch noch im Zusammenhang zu erzählen sind. Die erste jener Mitteilungen ist als die Folge von Junos Abgunst, die zweite als Zeitangabe für Junos Monolog berichtet: so hat der Dichter den Vorteil, daß er bei Juno, die den ersten Teil der Handlung leitet, verweilen kann, ohne eigentlich mit der Erzählung abspringen zu müssen: ein Vorteil den er, wie wir sehen werden, sehr hoch anschlug. Er hat weiter den Vorteil, unmittelbar mit der Darstellung zu beginnen, also in medias res zu gehen, ohne daß irgend etwas von Handlung berichtend und einleitend vorausgeschickt würde: ein Vorteil, den man bekanntlich an Homer zu

schätzen wußte. Die Ilias erreicht dies dadurch, daß sie die Verhältnisse, unter denen die Handlung beginnt, als bekannt voraussetzt.[1]) Das hat Apollonios nachgeahmt, indem er zu Beginn seines Gedichts zwar erzählt, warum Pelias den Jason entsandte, auch vom 'Vließ' spricht, aber weder über dies Vließ noch über das Ziel der Fahrt näheres angibt: das weiß der Hörer. Virgil macht derartige Voraussetzungen für die Handlung gleichfalls, insofern er vom trojanischen Krieg, von der Flucht des Aeneas u. s. w. nicht eigens erzählt, aber er erinnert doch an das alles, teils im Prooemium, teils in dem Prolog über Junos Absichten; das wenige, was zum Verständnis der speziellen Anfangssituation erforderlich ist, wird ebenfalls nur beiläufig, scheinbar absichtslos, angebracht.

Noch deutlicher ist, wie Virgil bei den Personen die homerische Gepflogenheit mit Bewußtsein nachahmt. Es fällt Homer natürlich nicht ein zu sagen, wer Achill oder Agamemnon war; daß der Menoitiade, der Δ 307 auftritt, Patroklos ist, weiß der Leser: der Dichter 'folgt ja nur der Überlieferung'.[2]) So begegnet es denn dem Dichter des Odysseeprologs, daß er seinen Helden zunächst gar nicht nennt; erst nachdem mehrfach von 'ihm' die Rede gewesen ist, erscheint wie zufällig der Name Odysseus (α 21); wer der *ἀνὴρ πολύτροπος* war, brauchte keinem Hörer eigens gesagt zu werden. Und so ist, meint Virgil, für jeden Römer der Mann, 'der von Troia an den lavinischen Strand kam und die troischen Götter nach Latium brachte', eindeutig bezeichnet; weiterhin ist nur von den Troern (30), dem König der Teucrer (38), dem der Juno verhaßten Geschlecht die Rede (67). Erst da, wo Aeneas selbst handelnd auftritt, erscheint sein Name, im Vers 92.

Diese späte Nennung des Namens begegnet bei Nebenfiguren so häufig, daß man an Zufall nicht glauben kann. Die 'Tochter' des Latinus (VII 52) wird Lavinia genannt erst da, wo sie in einer Handlung mitspielt; die 'Gattin' (56) heißt Amata erst, als Allekto ihr naht (343); Juturna wird als *alma soror* des Turnus eingeführt, wo sie gleichsam aus der Ferne wirkt (X 439), den

1) *in medias res non secus ac notas auditorem rapit* Horaz a. p. 147.

2) *ὡς παραδεδομένοις δηλονότι χρώμενος καὶ οὐκ αὐτὸς πλάσσων τὰ ὀνόματα* schol. A zu *T* 40; vgl. W. Bachmann, die ästhet. Anschauungen Aristarchs, Nürnberg 1902, 9 fg.

Namen nennt erst Juno, als die Nymphe selbst auf die Bühne kommt (XII 146); der Sibylle ist mit allgemeinen Bezeichnungen schon wiederholt gedacht worden (III 443. V 735. VI 10), ehe wir im Augenblick, da Aeneas ihrer ansichtig wird, Deiphobe Tochter des Glaucus kennen lernen (VI 35). Es ist, als hätte der Hörer erst dann, wenn ihm eine Person leibhaftig gegenübertritt, ein Interesse daran, ihren Namen zu erfahren. Wir finden, merkwürdig genug, bei Homer gelegentlich das Gleiche: der Gemahlin des Alkinoos wird als solcher und als Mutter der Nausikaa in ζ häufig gedacht; erst als Odysseus ihr gegenübertreten soll (η 55), erfährt er und mit ihm der Hörer den Namen Arete. Der Sauhirt des Odysseus wird ν 404 eingeführt und dann öfters erwähnt; erst als er selbst sprechen soll (ξ 55), fühlt sich der Dichter gedrängt ihn Eumaios anzureden.

Die Erscheinung beschränkt sich aber bei Virgil nicht auf die bloße Namensnennung; fast durchweg werden nähere Angaben über die Personen erst dann gemacht, wenn sie selbst 'auftreten', oder gar erst, wenn sie ihre Hauptszene zu spielen haben. Man könnte versucht sein, dies darauf zu schieben, daß Virgil seine Bücher nicht der Reihe nach schrieb und so über gewisse Personen schon in späteren Näheres gesagt hatte, die er nachträglich dann in früheren nur kurz erwähnen zu müssen glaubte. Nehmen wir denn zunächst einen Fall, wo damit nicht gerechnet werden kann. In XI wird als Sprecher der latinischen Gesandten, die Aeneas um einen Waffenstillstand zur Beerdigung der Toten bitten, Drances eingeführt, ein 'älterer Mann, gehässiger Gegner des Turnus': soviel ist zum richtigen Verständnis seiner Worte an dieser Stelle (122) erforderlich. Wir hören weiter (220), daß der *saevus Drances* in Laurentum eifrig die Mißstimmung gegen Turnus schürt; aber erst die folgende Ratsversammlung ist seine Glanzszene, erst unmittelbar vor seiner großen Rede gegen Turnus erfahren wir Näheres über ihn: er neidet den Ruhm des Turnus, weil er selbst zwar reich und redebegabt, aber kriegsuntüchtig ist; sein Wort gilt viel im Rat, und er hat eine große Partei hinter sich; mütterlicherseits stammt er aus vornehmem Geschlecht, nicht so von Vatersseite. Man sieht, genau dem Interesse entsprechend, das dem jedesmaligen Auftreten zukommt, werden dem Leser die Personalien zugemessen; zweifellos besser, als schüttete der Dichter seinen ganzen Sack voll Nachrichten gleich bei der

ersten Erwähnung aus und enttäuschte dann die lebhaft erregte Erwartung des Hörers. Danach sind die analogen Fälle zu beurteilen. Jarbas wird in Annas Rede nur eben erwähnt als abgewiesener Freier der Dido (IV 36); Näheres erfahren wir, als sein Gebet an Juppiter bedeutsam in die Handlung eingreift (198). Misenus gibt bei dem Harpyienabenteuer (III 239) das Trompetensignal zum Angriff: über sein Geschlecht, seine Kunst, sein Vorleben zu handeln, wäre hier eben so deplaziert, wie es da am Platze ist, wo sein Tod und seine Bestattung erzählt wird (VI 164 ff.): Virgil hätte in diesem Falle nicht anders verfahren können, auch wenn III vor VI entstanden wäre. — Acestes war jedem Gebildeten als Siculer troischer Herkunft und erster Beherrscher Segestas bekannt; aber auch wer nichts von ihm wußte, erfuhr bei seiner ersten Nennung I 195 genug aus den beiden Versen *vina bonus quae deinde cadis onerarat Acestes litore Trinacrio dederatque abeuntibus heros:* er hatte die Troer in Sicilien bewirtet; in der Rede des Ilioneus vor Dido ergibt sich aus der Situation die Erwähnung, daß er troischen Stammes sei und sicilische Städte beherrsche (549). Persönlich nahe, durch genaue Angabe seiner Herkunft, Schilderung seines Äußeren u. s. f. tritt er uns erst in V bei der Begegnung mit Aeneas.[1]) — Ganz ähnlich verfährt Virgil bei Nisus und Euryalus (V und IX), bei Euander u. a. m. Für die Kriegshelden des zweiten Teiles boten die Kataloge in VII und X bequeme Gelegenheit zur Einführung; Virgil hat aber doch auch hier weise Beschränkung geübt und gerade über die wichtigsten Personen, Mezentius, Camilla, nicht mehr gesagt, als dem Stil des Katalogs angemessen war: Näheres erfahren wir noch zeitig genug später, wo es seine volle Wirkung tun kann.

Die konsequente Durchführung dieses Prinzips, dessen Wirkung sich in anderen Fächern der Erzählung gleichfalls zeigen ließe, braucht nicht notwendig auf theoretische Erwägung zurückzugehen; aber man erinnert sich wohl dabei der horazischen

1) Kroll freilich (l. c. 146) meint, wir bedürften schon in I dringend der näheren Aufklärung über Acestes und den Aufenthalt der Troer bei ihm; er betont, daß der Epiker uns nicht mit farblosen und unverständlichen Anspielungen abspeisen dürfe, und nennt das, worin ich wohl erwogene Disposition des Dichters sehe, 'heillose Konfusion'.

Regel über den *lucidus ordo:* der Dichter *iam nunc dicat iam nunc debentia dici, pleraque differat et praesens in tempus omittat* (a. p. 43).

7.

Um den Hörer beim Gegenstande festzuhalten, muß der Dichter auf Kontinuität der Erzählung bedacht sein; er darf den Faden nicht zu häufig abreißen lassen. Wo das geschieht, wo die Erzählung einen Sprung macht, um an anderem Orte, zu anderer Zeit, bei anderen Personen neu einzusetzen, wird der Phantasie immer eine Anstrengung zugemutet: sie muß ein neues Bild schaffen, statt ein bestehendes weiter zu entwickeln. Am ehesten wird sich das, wenn auch nicht ausnahmslos, bei der Ich-Erzählung vermeiden lassen; wo der Autor erzählt und die Erzählung sich nicht auf die Schicksale einer Person oder Personengruppe beschränkt, wird ein öfteres Abspringen und Neueinsetzen notwendig, um so öfter, je mehr sich die Handlung verbreitert. Im antiken Epos ist schon durch die Verteilung der Handlung auf Himmel und Erde der Anlaß zu häufigem Wechsel des Standpunkts gegeben. Um diesen zu erleichtern, wird sich der Dichter mit Vorteil zweier Kunstgriffe bedienen. Er wird erstens nach Möglichkeit unvermittelte Übergänge vermeiden, vielmehr dem Hörer irgend welche Brücke bauen, die ihn ohne Anstrengung vom einen zum andern führt. Er wird zweitens nicht etwa, wie ein auf erregte Spannung des Hörers ausgehender Romanschriftsteller, die eine Handlung gerade dann abbrechen, wenn sie vor einer Entscheidung steht, sondern erst dann, wenn sie zu einem mindestens vorläufigen Abschluß gelangt oder in ein Stadium eingetreten ist, wo wir ihre weitere Entwickelung voraussehen.

Dem eben genannten steht ein zweiter für die Erzählung wichtiger Gesichtspunkt nahe, die Rücksicht auf Kontinuität der Handlung. Der Dichter will in uns die Illusion erwecken, daß wir die erzählten Vorgänge miterleben; dann muß er aber, wie in der Wirklichkeit die Dinge sich stetig weiterentwickeln und die Zeit nicht still steht, so auch in der Erzählung uns stetig vorwärtsführen; er darf eine fortschreitende Handlung nicht stocken lassen, um uns, in eigenem Namen erklärend, Vergangenes nachzutragen; und er wird der erstrebten Wirkung um so sicherer

sein, je unmittelbarer sich die Ereignisse aneinanderreihen, ohne daß über längere ereignislose Zwischenräume hinweg gesprungen würde.[1])

Eine Überleitung ist vor allem erforderlich, wenn in kurzem Abstand wiederholt Wechsel des Schauplatzes und der Personen eintritt. Virgil bedient sich zu diesem Zwecke mehrfach besonderer Erfindungen. In IV ist Gefahr, daß zwischen der Vereinigung des Aeneas mit Dido und ihrer Trennung eine Lücke bleibt, denn der Dichter will ihr gemeinsames Leben nicht eingehend darstellen; um die Lücke auszufüllen, will er den Eindruck schildern, den der unerwartete Ehebund bei den Umwohnenden hervorruft — das soll später mit als Motiv für Didos Selbstmord benutzt werden —; dann soll durch Juppiter Aeneas an seine Pflicht erinnert werden; dem muß eine Szene im Himmel vorausgehen. Um dies alles nun zu einer zusammenhängenden Erzählung zu verknüpfen, führt Virgil die Fama ein, schildert ihr Wesen (anschaulich, durch konkrete Symbolisierung), berichtet, was sie unter den Völkern verbreitet und wie sie sich zu Jarbas begibt. Bei diesem wird einführend kurz verweilt, dann schreitet die Handlung fort: *rumore accensus amaro* richtet er sein trotziges Gebet an Juppiter; dieser hört es, richtet seinen Blick auf Karthago und entsendet Mercur zu Aeneas: so ist ein lückenloser Zusammenhang hergestellt. — In VII soll geschildert werden, wie an drei verschiedenen Stellen der Zündstoff zum Kriege in Brand gerät, um schließlich zu einer mächtigen Flamme zusammenzuschlagen. Ein mehrfaches Abspringen scheint unvermeidlich: aber Virgil

1) Als die obigen Untersuchungen im wesentlichen die vorliegende Gestalt erlangt hatten, erschien die tief eindringende und weittragende Untersuchung Zielinskis, Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos, erster Teil (Homer), im 8. Suppl.-Bd. des Philologus. Sie hat mich in meinen Resultaten mehrfach bestärkt, u. a. für das, was mir das Auffälligste schien, die Anknüpfung von IX an VIII (unten 379), die homerische Analogie geliefert. Es hätte nahe gelegen, danach die virgilische Technik auch in diesen Punkten mit der homerischen zu vergleichen; aber da Zielinski selbst diese Arbeit bereits ausgeführt hat und ihre Veröffentlichung in Aussicht stellt, habe ich dem selbstverständlich nicht vorgegriffen; einiges habe ich auf Grund seiner Darlegungen in den meinigen schärfer fassen können.

führt Allekto ein, die auf nächtig dunklen Schwingen von einem Ort zum andern eilt und planvoll erst in Latinus' Haus, dann in Ardea, schließlich auf dem Lande die Wut entfacht. — Komplizierter noch lag der Fall bei der Erzählung vom Seesturm, weil hier zwei Parallelhandlungen vor sich gehen — menschliche und göttliche —, deren eine in mehrere gesonderte Teile zerfällt. Die analoge Szene der Odyssee (ε), Virgils Vorbild, bietet sich zum Vergleich. Sie zerfällt in zwei Teile, im ersten leitet Poseidon die Aktion, im zweiten Athena die Gegenaktion; die Erzählung geht von Odysseus aus, dann zu Poseidon über; aber dessen Aktion ist unterbrochen durch Leukotheas Eingreifen, während dessen wir Poseidon ganz aus den Augen verlieren; wie Leukothea, so ist dann auch Athena in keinerlei Beziehung zu Poseidon gesetzt; diese greift mehrfach, ohne sichtbar zu werden und uns so als dauernd gegenwärtig zu erscheinen, in den zweiten Teil der Handlung ein. Virgil hat, anders als Homer, den Standpunkt auf Seiten der göttlichen Mächte gewählt und hier den Zusammenhang der Erzählung gewahrt. Wir unterscheiden drei Teile der Handlung: Vorbereitung des Sturms; Sturm; Beruhigung. Im ersten führt Juno die Handlung (von ihr geht Virgil aus und erwähnt die Troer zunächst nur ganz beiläufig, oben S. 368), im dritten Neptun; um zwischen beiden überzuleiten, sind die Winde als Personen eingeführt (oben S. 73), bei denen der Dichter noch während Junos Aktion eingehend verweilt, um so auf sie die Aufmerksamkeit des Hörers zu lenken; sie sind die eigentlichen Helden des zweiten Teiles, was auf Erden geschieht, wird als Folge ihres Tuns beschrieben: darum auch 102 ff. die Spezialisierung dessen, was Aquilo, Notus und Eurus vollbringen. Sie leiten dann auch zu Neptun über, der *emissam hiemem* (125, vgl. *vicit hiems* 122) bemerkt, die Winde zu sich ruft und nach Hause schickt; dann bleibt er auf der Szene und tilgt mit seinen Gehilfen die Spuren von Aeolus' Übergriff.

8.

Die eben besprochene Erzählung kann als Beispiel auch dafür dienen, wie Virgil zwei gleichzeitige Handlungen, die mehrfach zueinander in Beziehung treten, zu erzählen liebt: er gibt nicht gleichmäßig Bruchstücke bald der einen bald der andern, sondern stellt die eine resolut in den Vordergrund und gibt uns sozusagen

nur Durchblicke auf die andere, so wenig wie möglich abspringend, vielmehr sorgsam vom einen zum andern überleitend. Jenes Überwiegen der einen Handlung kommt ganz wesentlich für die Komposition in Betracht; hier sei nur auf die Behandlung der Übergänge hingewiesen. Man prüfe daraufhin etwa, wie der Erzähler in IV, das zwar wesentlich von Dido handelt, Aeneas aber nicht aus dem Auge verlieren darf, die mehrfach erforderten Übergänge von der einen zur andern Person bewerkstelligt (nur einmal 554 durch den bloßen Synchronismus); oder wie in IX zwischen den Angreifern und den Verteidigern des Lagers vermittelt wird. Die Erzählung beginnt hier mit Turnus und verweilt auf dessen Seite während des ganzen ersten Abschnitts; in das Lager werden wir nur auf kurze Zeit 33—46 versetzt: man sieht dort die von den anrückenden Feinden aufgewirbelten Staubwolken, *prospiciunt Teucri;* sie rüsten sich *armatique cavis expectant turribus hostem;* damit ist die Rückkehr zu diesem gegeben. Der Dichter zeigt uns weiterhin nicht die Troer selbst bei ihren Anstalten zum Schutz der Schiffe, sondern wir erschließen diese Anstalten nur aus den Worten der Mater (114 *ne trepidate meas Teucri defendere navis neve armate manus),* die von Troern und Latinern gleichmäßig vernommen werden, deren Wirkung uns aber auch nur auf latinischer Seite vorgeführt wird (123—127): auf dieser also verweilen wir. Die Nisusepisode unterbricht die Turnusaristie; ihretwegen führt uns 168 *(haec,* d. h. die Umzingelung der Mauern, *prospectant Troes)* ins Lager. Die Episode endet auf Seiten der Feinde: noch einmal wird uns der Erfolg ihres Tuns (des Prunkens mit den Köpfen der Erschlagenen) bei den Troern gezeigt; wir hören die Totenklage der Mutter des Euryalus; während die Verzweifelte bei Seite gebracht wird, ertönt die Tuba zum Angriff, und nun treffen endlich die beiden Parteien zusammen, der Leser sieht sie mit einem Blick, und Überleitungen sind nicht mehr erforderlich.

9.

Überaus häufig ist der Fall, der nur eine Abart des eben besprochenen darstellt, daß in die eine Handlung eine andere eingreift, deren Vorgeschichte zeitlich mit den letzterwähnten Stadien jener ersten zusammenfällt. Dabei kann der Dichter auf zweierlei Art vorgehen: entweder er fährt in seiner Erzählung

fort, bis die zweite Handlung eingreift, und schiebt an dieser Stelle rekapitulierend ein, was zur Erklärung der Situation nötig ist. Dabei ergibt sich der Übelstand, daß die fortlaufende Handlung unterbrochen werden muß, um Vergangenes, sozusagen in einer Anmerkung, nachzuholen. Dazu kommt anderes: es muß plusquamperfektisch erzählt werden; die Komposition wird leicht unübersichtlich; die Rekapitulation wird stets berichten, nicht darstellen, also Anschaulichkeit vermissen lassen. Virgil hat statt dessen den zweiten Modus vorgezogen: er verläßt die erste Handlung, geht zur zweiten über und erzählt diese fortschreitend bis zu dem Punkte, wo sie mit der ersten zusammentrifft. Hier wird also die Kontinuität der Erzählung unterbrochen und dieser Bruch meist nur durch ein *interea* u. dgl. verdeckt; aber ein Absetzen wäre auch bei der rekapitulierenden Methode unvermeidlich, und bei der neueinsetzenden ergibt sich der Vorteil, daß stets eine fortschreitende Handlung erzählt und der Hörer nicht an einem Punkte festgehalten wird durch eine Erklärung, die Vergangenes nachträgt. Ich führe als Beispiel die Nisuserzählung an: wir verlassen Nisus und Euryalus auf dem Wege zum Königszelt (IX 223); hier bricht der Erzähler ab und setzt prononziert neu ein: 'alle Wesen lagen in tiefem Schlaf und vergaßen Kummer und Sorgen; die Führer der Troer aber hielten Kriegsrat u. s. f.: da lassen Nisus und Euryalus um Audienz bitten.' Ebenso weiter unten (366); statt zu erzählen, wie die beiden plötzlich von ferne feindliche Reiter kommen hören und sehen, und dann erklärend einzufügen: 'das waren nämlich dreihundert latinische Reiter, die unter Führung des Volcens sich zu Turnus begaben' etc. — statt so erläuternd zu rekapitulieren und dann weiter bei den beiden Troern zu verbleiben, bricht der Dichter ab und erzählt: 'inzwischen ritten zum Lager des Turnus aus Laurentum dreihundert u. s. f.; die erblickten die beiden, riefen sie an und, da sie keine Antwort erhielten, verteilten sie sich, um ihnen die Flucht abzuschneiden': hier erst wird wieder ganz zwanglos zu den Fliehenden zurückgekehrt.

Besonders häufig macht sich dies Verfahren bei den Götterszenen nötig, die dem Eingreifen der Götter in die Handlung voraufgehen. Da wird nie berichtet, daß dies und das geschah, weil oder nachdem im Olymp so und so der Beschluß gefaßt war, sondern stets wird neu eingesetzt. Wir begleiten also z. B.

I 656 den Achates nicht bis zum Lager und zu Ascanius, um dann zu hören, daß dies nicht der wirkliche Ascanius, sondern Amor war, den seine Mutter um diesen Liebesdienst gebeten hatte; sondern wir verlassen Achates auf dem Wege und wohnen dann der olympischen Szene bei, die uns über die Voraussetzungen des folgenden *iamque ibat Cupido* 695 aufklärt.[1])

Wenn nun der Dichter in diesen Fällen es vorzieht, die eine Handlung zu verlassen und mit neuem Anfang weiter zu erzählen, statt die Erzählung rekapitulierend zu unterbrechen, so muß — und dies gilt auch von den im vorigen Abschnitt besprochenen Übergängen — die Eingangs erwähnte Vorbedingung erfüllt sein, sollen wir das Verlassen der ersten Handlung nicht als ein gewaltsames und willkürliches Abbrechen empfinden: sie muß bis zu einem Punkte geführt sein, wo wir ihren weiteren Verlauf voraussehen, d. h. sie muß in ein Stadium gleichmäßigen Verharrens oder gleichmäßigen Fortschreitens[2]) eingetreten sein. Diese Vorbedingung findet sich bei Virgil fast ausnahmslos erfüllt. Wir haben bei der Analyse der Schlachtschilderungen, wo der Natur der Sache nach ein öfterer Wechsel des Schauplatzes erfordert ist, gesehen, daß Virgil stets darauf hält, an einem Punkte die Handlung bis zu einem wenigstens vorläufigen Abschlusse zu führen, ehe er zur Schilderung der gleichzeitigen Ereignisse an einem andern Punkte übergeht. Das Gleiche ist bei jedem sonstigen Übergang von einer Handlung zur andern der Fall. An der zuletzt besprochenen Stelle greifen drei Handlungen ineinander: die Vorbereitungen zum Festmahl in Karthago: sie werden 637 ff. als gleichmäßig fortschreitende Handlung geschildert; sodann die Entsendung des Achates: ihn verlassen wir 656 auf dem Wege,

1) Ein ganz ähnliches Verfahren beobachtet Virgil, wo die Handlung auf einen Ort übergeht, der geschildert werden muß. Da heißt es z. B. I 158 nicht: sie landeten in Libyen an einem von der Natur zum ruhigen Hafen geschaffenen Ort: es war da nämlich eine geschützte Bucht u. s. w.; sondern Virgil erzählt: *Libyae vertuntur ad oras. Est in secessu longo locus* u. s. w.: *huc Aeneas subit.* Vgl. III 13. 73. 210 (hier ist der Name der Strophaden vorher genannt: um so auffälliger auch hier der neue Einsatz *Strophades stant Graio nomine dictae)* 570. V 124; VII 170. 563; VIII 416; XI 522. Vergleichbar auch II 453 *limen erat caecaeque fores,* IX 530 *turris erat vasto suspectu et pontibus altis.* Und so VII 601 neu einsetzend *mos erat Hesperio in Latio* u. s. f. — Anders I 52. VII 83.

2) Ich eigne mir Zielinskis termini an, l. c. 412.

iter ad navis tendebat, und können so unsere Aufmerksamkeit der dritten Handlung, dem Gespräch von Venus und Amor zuwenden. Einige weitere Beispiele: die Wettspiele in V könnten wir nicht verlassen ohne störende Unterbrechung der rasch und unaufhaltsam neu sich entwickelnden Handlung: der *ludus Troiae*, der ruhig und ohne daß ein Resultat erwartet würde sich abspielt, ist der geeignete Moment, um zu den trojanischen Frauen und Iris' Erscheinen überzugehen. Vor dem feierlichen Eidschwur in XII sehen wir die beiden Völker anrücken und Posto fassen, der Könige gewärtig: das ist der Moment, wo wir sie ruhig verlassen können, um das Gespräch zwischen Juno und Juturna 134—160 mit anzuhören. In XI sollte sich die durch Opis an Arruns vollstreckte Rache der Diana eigentlich unmittelbar an seine Tat und Flucht (815) oder wenigstens an den Bericht von Camillas Tod (831) anschließen, aber in beiden Fällen würde die Handlung unliebsam unterbrochen, denn der Leser will erfahren, welches das Resultat von Arruns' Schuß ist, und ebenso, welche Wirkung Camillas Tod auf den Gang der Schlacht hat; so führt Virgil die Haupthandlung bis zu einem dauernden Zustand (833 *crudescit pugna*, 834 *incurrunt* etc.), der eine kurze Abkehr nach einem andern Schauplatz gestattet. Die Szene zwischen Juppiter und Venus in I ist im Motiv Naevius entlehnt, bei dem, wenn auf Macrobius (VI 2) Verlaß ist, Venus während des Seesturms Juppiter ihr Leid klagte und von ihm getröstet wurde. Sachlich ist dieser Zeitpunkt gewiß sehr gerechtfertigt: technisch war er für Virgil unannehmbar, da während des Sturms bereits eine göttliche Handlung spielte und gleich darauf die Handlung nicht wieder unterbrochen werden durfte: wir wollen zunächst mit den Aeneaden näher bekannt werden. So wird also die Szene da eingelegt, wo die irdische Handlung in einen dauernden Zustand, den Schlaf aller Beteiligten, übergegangen ist; nicht etwa zurückgreifend ('während Aeneas in Todesgefahr schwebte, hatte Venus sich an Juppiter gewendet'), sondern die Erzählung weiterführend, sodaß wir uns das Gespräch bei Nacht zu denken haben. In der Nacht, die in IV dem verhängnisvollen Jagdausflug vorausgeht, schmieden Juno und Venus ihren Plan (118 *ubi primos crastinus ortus extulerit Titan*, 129 *Oceanum interea surgens Aurora reliquit*). Sachlich besser motiviert ist es, daß in VIII die Szene zwischen Venus und Vulcan in der Nacht spielt, als sich alles zur Ruhe

begeben hat: das ist die Zeit, wo sich auch die himmlischen Gatten im Thalamus vereinen. In allen diesen Fällen und zahlreichen verwandten wird zugleich der Vorteil einer absoluten Kontinuität der Handlung erreicht, die selbst während der Nächte keine Lücken aufweist.[1])

In einem Falle nur ist jene Regel verletzt: bei dem Gespräch zwischen Juno und Juppiter während Aeneas' und Turnus' Zweikampf, XII 791—842. Die beiden ersten Phasen des Kampfes sind vorüber, die Kämpfer stehen zum dritten Angriff bereit, der der entscheidende sein soll: da, in diesem Moment größter Spannung, wo höchstens auf Augenblicke ein dauernder Zustand eingetreten ist, müssen wir die Szene verlassen, um dem Dichter zu den Göttern zu folgen. Die Absicht Virgils ist keineswegs, unsere Spannung künstlich in der Schwebe zu halten, das widerspräche seinen künstlerischen Tendenzen durchaus: diese haben sich vielmehr hier sachlichen Rücksichten unterordnen müssen, wie oben S. 189 dargelegt wurde. Da bei dieser einzigen Ausnahme zwingende Gründe nachzuweisen sind, bleibt also die Regel als solche bestehen.

10.

Eine besondere Betrachtung erfordert die Behandlung der gleichzeitigen Ereignisse in VIII—X. Es ist das der einzige Fall, wo Virgil zwei längere gleichzeitige Handlungen zu berichten hat, die sich erst am Endpunkte berühren, sonst ohne Beziehung

1) Ein eigentümlich komplizierter Fall liegt in XI vor, wo vier Handlungen (streng genommen fünf, aber der Zug des Aeneas kommt nicht in Betracht) nebeneinander hergehen. 449 hören wir, daß die troische Reiterei gegen Laurentum vorrückt. 520 schickt Turnus die Seinigen ihr entgegen und bricht selbst auf anderem Wege gegen Aeneas auf: diese letzte Handlung wird 530 fg. bis zu Ende geführt: *huc iuvenis nota fertur regione viarum arripuitque locum et silvis insedit iniquis:* indem so ihr späteres Resultat vorweg genommen wird, schaltet sie aus dem Bilde aus. Die beiden anderen aber sollen wir uns als fortlaufend denken, während *(interea)* das Gespräch der Diana mit Opis stattfindet, 532—596; hier sprang die Erzählung ab und geht 597 wieder zu dem fortdauernden Vorrücken über: *at manus interea muris Troiana propinquat.* Um aber bei der Erwähnung der Feinde nicht wieder abspringen zu müssen, bleiben wir auf Seite der Troer und sehen die Feinde anrücken: *apparent* 605; dann kann (607 *uterque*) von beiden gemeinsam erzählt werden.

zueinander verlaufen; mit einiger Überraschung bemerkt man, wie schwer ihm die Durchführung des Synchronismus geworden ist. In VIII war Aeneas bis dicht vor Caere geführt, und zwar verteilten sich die Ereignisse des Buches auf drei Nächte und Tage von der Erscheinung des Tiberinus an gerechnet (oben S. 335). Wir verlassen Aeneas am dritten Tage; nach Betrachtung des Schildes scheint er wieder aufzubrechen (731), um mit Tarchon zusammenzutreffen. Der Beginn von IX führt uns nun zu Turnus mit den Worten *atque ea diversa penitus dum parte geruntur, Irim de caelo misit Saturnia Iuno audacem ad Turnum.* Man wird das nach dem sonstigen Gebrauch solcher synchronistischer Formeln zunächst verstehen 'während der zuletzt geschilderten Ereignisse', also den Besuch der Iris auf den dritten Tag setzen, und dazu paßt durchaus, wenn sie von Aeneas meldet (10) *extremas Corythi penetravit ad urbes Lydorumque manum, collectos armat agrestes:* wobei das letzte genau verstanden sogar noch etwas über den Schluß von VIII hinausführt. An sich wäre es aber wunderbar, wenn Juno mit ihrer Mahnung so lange zögerte und nicht schon am Morgen nach Aeneas' Abfahrt den Turnus angreifen hieße, und so hat auch Virgil, wie die Chronologie der folgenden Ereignisse beweist, gerechnet: wir haben für den zweiten Tag das Anrücken der Feinde und die Verwandlung der troischen Schiffe, für die dritte Nacht die Expedition des Nisus, für den dritten Tag (459) den Kampf ums Lager; den Anbruch des vierten Tages würde X 256 bezeichnen: an diesem würde also Aeneas zurückkehren und die erste große Schlacht stattfinden. Dann hat freilich Virgil zu Beginn von IX das zeitliche Verhältnis dadurch verschleiert, daß er, um sich ein Zurückgreifen zu ersparen, von den beiden in Wahrheit gleichzeitigen Handlungen scheinbar die zweite der ersten zeitlich nachfolgen ließ.[1])

Prüfen wir daraufhin die Zeitangaben im ersten Teil von X, so stoßen wir auf neue Schwierigkeiten. Wann findet der große Götterrat statt? X beginnt mit *panditur interea domus omnipotentis Olympi:* man denkt bei *interea* zunächst an Gleichzeitigkeit mit dem Schluß von IX, also mit Turnus' Errettung aus dem troischen Lager. Das ist aber durch die Worte des Juppiter 107 fg. ausgeschlossen: *quae cuique est fortuna hodie . . . nullo discrimine habebo,* wo *hodie* doch wohl einen neuen Tag im Gegensatz zum

1) Über ähnliche Fälle bei Homer s. Zielinski a. a. O. 432 ff.

gestrigen bezeichnet, und noch deutlicher besagt in der nun folgenden Schilderung der eingeschlossenen Troer, die mit *interea* 118 an den Götterrat angeknüpft ist, der Ausdruck *pulsi pristina Turni gloria* (143), daß seit Turnus' Aristie eine Nacht vergangen ist. Dann würde also der oben zitierte erste Vers, wie auch alte Erklärer verstanden haben [1]), den Tagesanbruch umschreiben, mithin dem ersten Vers von *Θ* — ἠὼς μὲν κροκόπεπλος ἐκίδνατο πᾶσαν ἐπ' αἶαν — entsprechen, wie weiterhin die in *Θ* folgenden Verse genau nachgebildet sind: ist doch auch der Ratschluß des Juppiter dem des Zeus in *Θ* analog. Das *interea* würde also, ganz wie zu Beginn von XI, als ein lose verknüpfendes 'nun' zu verstehen sein [2]) — nur wird man gerade hier wegen des naheliegenden Mißverständnisses weder dies *interea* noch die Umschreibung des eindeutigen homerischen Ausdrucks glücklich nennen können.

Beginnt nun also mit X der neue vierte Tag, so bleiben zu erklären die Verse, mit denen nach der oben erörterten Schilderung des Lagers zu Aeneas zurückgekehrt wird, 146 *illi inter sese duri certamina belli contulerant: media Aeneas freta nocte secabat.* Ist das gleichzeitig? unmöglich; um Mitternacht wird nicht gekämpft. Ebensowenig kann die folgende Mitternacht gemeint sein: unverkennbar soll doch 260 ff. an die Schilderung 118 bis 145 anschließen. Es bleibt also nur übrig, anzunehmen, daß Virgil hier in höchst eigentümlicher Weise scheinbar ein gleichzeitiges Ereignis berichtet, tatsächlich aber wir zu verstehen haben: 'am Morgen waren die dort im Kampf begriffen: (einige Stunden vorher) um Mitternacht war Aeneas auf See': also noch vor dem X 1 gemeinten Tagesanbruch, der mit dem X 256 beschriebenen identisch wäre.[3]) Warum dieses höchst

1) Namentlich der Vergleich mit I 374 *ante diem clauso componet Vesper Olympo* spricht dafür.

2) Daß Virgil *interea* öfters so braucht (vgl. Hand Turs. III 416), ist zweifellos; z. B. VI 703 ist sicher nicht gemeint, daß Aeneas den lethäischen Hain erblickte, während er vergeblich den Vater zu umarmen suchte, vgl. ferner III 568; VIII 213; IX 159; auch XI 182 und XII 842 ist es wahrscheinlich so aufzufassen. Ovid fast. III 39 *dixerat (Silvia) et plenam non firmis viribus urnam sustulit; implerat, dum sua visa refert.* *interea crescente Remo crescente Quirino caelesti tumidus pondere venter erat: quominus emeritis exiret mensibus annus restabant nitido iam duo signa deo.* Hier überbrückt das *interea* einen Zeitraum von zehn Monaten. Vgl. fast. III 465.

3) Etwas anders hat sich Virgil I 579 geholfen, aber doch auch nicht

bedenkliche Wagnis? Offenbar nur, um öfteres Abbrechen der Erzählung zu vermeiden. Chronologisch korrekt wäre von Aeneas' nächtlicher Fahrt vor dem Götterrat berichtet worden; aber — ganz abgesehen von dem Verlust der pathetischen Eingangsszene — hätte dann nach der Szene mit den Nymphen abgebrochen werden müssen, wir wären erst in den Olymp geführt worden (wobei nun der Zusammenhang der Götterreden mit den Ereignissen des vorigen Tages zerrissen worden wäre), dann zum troischen Lager — denn die bedrängte Lage der Eingeschlossenen mußte geschildert werden, damit die packende Szene wirken kann, wo der im Morgen-Sonnenstrahl vom Meere her aufflammende Schild des Aeneas Rettung verheißt —, dann wieder zu Aeneas. Dies wiederholte Abspringen wird also, freilich mit recht gewaltsamen Mitteln, vermieden. Virgil muß nun aber noch weiter zurückgreifen, über die nächtliche Fahrt des Aeneas hinaus: denn noch bleibt zwischen dieser und dem Schluß von VIII eine Lücke, die ausgefüllt ist durch die Verhandlung des Aeneas mit Tarchon und dem Aufbruch der Flotte. Zu wirklichem plusquamperfektischen Rekapitulieren entschließt sich der Dichter auch hier nicht, sondern er versetzt uns mit einem Sprunge in jenen Zeitpunkt zurück und erzählt in der gewohnten Weise präsentisch: *namque, ut ab Euandro castris ingressus Etruscis regem adit . . haud fit mora, Tarchon iungit opes . . . classem conscendit gens Lydia . . Aeneia puppis prima tenet.* Auch hier also wird die Kontinuität der Handlung, freilich auf Kosten der Kontinuität der Erzählung, gewahrt.[1])

völlige Klarheit erreicht. Die Szene kann in des Dichters Vorstellung sich nur so abgespielt haben, daß unmittelbar nach Didos Worten Aeneas und Achates, die bis dahin vom Nebel Verhüllten, sichtbar werden. Ehe das geschieht, sollen wir aber auch über die Empfindungen der beiden unterrichtet werden; Virgil greift mit *his animum arrecti dictis . . iamdudum erumpere nubem ardebant* wirklich zurück und wir sollen uns wohl die Worte des Achates gleichzeitig mit denen Didos denken (auf die er denn auch nicht Bezug nimmt). Aber um das völlig deutlich zu machen, müßte 586 von neuem synchronistisch auch auf den Abschluß von Didos Rede Bezug genommen werden.

1) Auch die folgende Darstellung gibt zu Bedenken Anlaß. Mit der Rekapitulation 148—156 war noch nicht alles getan: Virgil hat die vortreffliche Gelegenheit, hier den Katalog der etruskischen Hilfsvölker zu geben, nicht vorübergehen lassen, und schließt ihn an die Beschreibung der nächtlichen Fahrt (156—162) an; wir verlassen Aeneas und Pallas in dauern-

11.

Wir sahen bisher, wie sorgfältig Virgil eine Unterbrechung der Erzählung durch erklärendes Rekapitulieren zu vermeiden sucht und lieber eine neue zusammenhängende Erzählung anhebt. Bei gleichzeitigen Ereignissen ließ sich das so durchführen, daß die neue Handlung bis zu ihrem Zusammentreffen mit der alten verfolgt wurde; schwieriger liegt die Sache, wo auf Vergangenes zurückgegriffen werden muß: mag das nun dem Beginn der ganzen Erzählung voraufliegen oder zwar im Lauf der Erzählung eingetreten sein aber erst nachträglich berichtet werden. Jene vorvergangenen Ereignisse läßt Virgil, wenn irgend möglich, durch eine seiner Personen erzählen: dadurch bleibt die Kontinuität seiner eigenen Erzählung und Handlung gewahrt. Der Venus Bericht über Didos frühere Schicksale in I wird in IV noch ergänzt durch Annas Äußerungen über die abgewiesenen libyschen Freier (36 ff.). Von Euanders Ansiedelung erfährt Aeneas durch Tiberinus (VIII 51 ff.), durch Euander selbst von Mezentius' Greueltaten und den Verhältnissen in Etrurien (VIII 477 ff.); Andromache (III 325 ff.) erzählt ihre Leidensgeschichte selbst, nachdem das zur Einführung der Episode Nötige so kurz wie möglich als Fama gegeben war (295—297); und so hören wir aus Achaemenides' Munde von Odysseus und Polyphem (623 ff.). Das ist also feste Technik, mag sie nun auf bewußtem Prinzip beruhen oder sich im einzelnen Falle Virgils künstlerischem Feinsinn von selbst ergeben haben. Selbstverständlich ist diese Technik durchaus nicht; man halte daneben, wie Apollonius etwa die Phineusgeschichte behandelt II 178. Zunächst berichtet der Dichter

der Situation: Aeneas in Sorgen um den Ausgang des Kriegs, Pallas an seiner Seite, unbekümmert um die Zukunft, schaut nach den Sternen und läßt sich von den merkwürdigen Erlebnissen des neuen Freundes erzählen. Nach dem Katalog soll durch das Auftreten der Nymphen die Handlung wieder in Gang kommen; statt aber nun hier auf die vorher geschilderte Situation zu verweisen und so anzuknüpfen, setzt Virgil neu ein und erzählt ganz unbefangen noch einmal: der Tag war gesunken, schon war es Mitternacht geworden u. s. f.; nur sitzt jetzt Aeneas selbst am Steuer, da ihn die Sorgen nicht schlafen lassen, und kommandiert die Segelmanöver. Dabei kann er sich freilich weder der Sorge um die Zukunft hingeben noch die Unterhaltung des Pallas brauchen: das Bedürfnis, die gleiche Situation zum zweiten Male zu schildern hat zur Inkonzinnität geführt.

von sich aus (178—193) über des Phineus Schuld und Strafe; dann erzählt dieser von der Harpyienplage (220—223); endlich erleben wir noch diese Plage selbst (266—272). So erzählt auch der Dichter ganz unbefangen selbst, als die Argonauten der Insel Lemnos nahen, was sich vor ihrer Ankunft dort ereignet hatte, I 609; erzählt selbst die Geschichte der Söhne des Phrixos vor ihrem Zusammentreffen mit den Argonauten II 1095, obwohl diesen dann Argos jene Geschichte im wesentlichen wiederholen muß (1125). Der Abstand gegen Virgils Technik liegt auf der Hand.

Für die Gründungsgeschichten italischer Städte und die daran hängenden Legenden sind die beiden Kataloge ein bequemes Vehikel: hier spricht nicht der Dichter, sondern die Muse. Was hier nicht unterzubringen war, flicht Virgil bei passender Gelegenheit mit Hilfe besonderer Kunstgriffe ein: Venus beruft sich Juppiter gegenüber auf das Beispiel des Antenor, der Patavium gründete (I 242): ihr genaues Eingehen auf die Umstände dieser Gründung ist vielleicht durch die Situation allein nicht völlig gerechtfertigt. Diomedes berichtet den latinischen Gesandten die Verwandlung seiner Genossen (XI 271): das ist dort sehr geschickt motiviert, ebenso wie Euanders lange Erzählung vom Kampf des Hercules mit Cacus und der Einsetzung des Herculeskults VIII 185. Wieder anders, nicht als direkte Rede, aber doch auch nicht als bloßer Bericht des Dichters, ist die Geschichte von Daedalus' Ansiedelung in Cumae und der Gründung des Apollotempels eingeführt, als Ekphrasis der von Aeneas betrachteten Bildwerke (VI 14).

In seltenen Fällen nur ist solche Einreihung des Vergangenen ins Gegenwärtige nicht möglich. In VII wird mit der Schilderung des gegenwärtigen Zustandes begonnen; unmerklich führt diese Schilderung in die Vergangenheit zurück, und das Resultat des Erzählten, mit dem der Einschub abschließt (*Fama per urbes Ausonias tulerat* 104), ist wieder gleichzeitig mit der Landung des Aeneas, zu der wir dann zurückkehren. Immerhin unterbricht der ganze Einschub den Gang der Handlung, die mit 107 unmittelbar an 36 anknüpft; da Virgil das nicht zu vermeiden wußte, sucht er es auch nicht zu verschleiern, sondern hebt es im Gegenteil 37—44 mit einem eigenen Prooemium hervor, das den Beginn des neuen zweiten Hauptteiles der Dichtung markiert: dabei ist ein leiser Übergang entbehrlich, ja nicht einmal wünschens-

wert. Ähnlich in einem zweiten Falle, der hierher gehört: IX 77 soll die Vorgeschichte der troischen Schiffe erzählt, also zurückgegriffen werden; von dem Gespräch zwischen Juppiter und der Mater weiß keine von den Personen der Dichtung, der Dichter selbst muß es berichten. Er markiert durch die Anrufung der Muse, daß es sich um etwas in jeder Beziehung Außergewöhnliches handelt. Man fragt sich nur: warum verlegt er die Szene in die Zeit zurück, da Aeneas auf dem Ida das Holz zum Bau der Schiffe fällte; warum läßt er nicht, in gewohnter Weise, *interea*, während Turnus Feuer anzulegen, die Troer das zu verhindern suchen, die Mater bittend ihrem Sohne nahen? Der Grund ist offenbar nicht der, daß ihn irgend eine Tradition bände, denn in solchen Dingen schaltet er mit der Tradition völlig frei; sondern es muß der Frage begegnet werden, warum denn bisher die Schiffe dem Wüten des Wassers (in I) und des Feuers (in V) schutzlos ausgesetzt gewesen sind, gerade jetzt aber die Mater eingreift. Der Anruf der Muse, scheinbar durch die sachliche Seltsamkeit des Ereignisses erzwungen, hat doch zugleich die technische Bedeutung, das Abbrechen und Zurückgreifen der Erzählung weniger störend erscheinen zu lassen.

Die zweite der oben genannten Eventualitäten war die, daß etwas im Zeitraum der Handlung selbst Vorgefallenes nachträglich berichtet werden muß. Entweder handelt es sich um Ereignisse, die der Haupthandlung gleichzeitig waren, aber nicht wichtig genug erschienen, um ihretwegen den Faden der Erzählung in der oben erörterten Weise abzubrechen. Wir werden nur zum Resultat jener Nebenhandlung geführt und diese selbst wird als Erklärung des vorliegenden Zustandes nachgetragen. So der Tod des Misenus, der während der Abwesenheit des Aeneas erfolgte, aber erst berichtet wird, als Aeneas bei der Rückkehr den Leichnam vorfindet, VI 162.[1]) Äußerlich ganz gleich erscheinen die Fälle, in denen ein der Haupthandlung angehöriger Zug berichtet wird, der an seiner eigentlichen Stelle bei Seite gelassen war: so die Anordnungen, die Aeneas beim Verlassen seines Lagers getroffen hat, IX 40. 172: ihre eigentliche Stelle wäre VIII 80 gewesen, aber vielleicht dachte hier Virgil noch gar nicht an die

1) Über X 148 ff., wo sich Virgil dem plusquamperfektischen Rekapitulieren entzieht, indem er an einem zurückliegenden Punkte einsetzend eine neue fortlaufende Erzählung beginnt, ist oben 382 gesprochen.

Notwendigkeit solcher Anordnungen. Desgleichen Turnus' Vertauschung der Schwerter, die beim Zweikampf mit Aeneas verhängnisvoll wird und also auch erst hier, XII 735, nachträglich berichtet wird, nicht schon 326, weil sie zunächst keine Folgen hat, also unwichtig erscheinen würde. Das sind aber äußerst seltene Fälle, und Virgil selbst wird sie als Freiheit empfunden haben.

Solches Rekapitulieren kann dadurch vermieden werden, daß der Dichter auch hier das Vorgefallene nachträglich durch eine seiner Personen erwähnen läßt. Wir erfahren dann also aus ihrer Rede Dinge, die der Dichter uns selbst früher hätte erzählen können: das ist bei Homer, soviel ich sehe, weit seltener der Fall als bei Virgil. XI 446 hören wir nur ganz kurz *castra Aeneas aciemque movebat:* das Nähere, daß Aeneas die Reiterei zur offenen Schlacht vorschickt, während er selbst auf anderer Marschroute Laurentum erreichen und durch einen unerwarteten Angriff überrumpeln will —, das erfahren wir aus Turnus' Mitteilung an Camilla, 511. Daß Aeneas für die Wettspiele als Überraschung eine Reiteraufführung vorbereitet hat, lehrt uns sein dem Pädagogen zugeflüsterter Auftrag (V 547). Daß bei dem Aufbruch von Caere etruskische und arkadische Reiterei zu Lande geschickt war und Turnus ihr den Zugang zum Lager verlegt, diese Nachricht hätte den kurzen Bericht über die Vorgänge in Caere (X 148) zu sehr beschwert: der Dichter trägt sie 238 in Cymodoceas Worten an Aeneas nach. In diesen Fällen ist zweifellos, daß Virgil bewußt *κατὰ τὸ σιωπώμενον* erzählt, d. h. eine vorher verschwiegene Tatsache uns aus der Erzählung selbst als geschehen erschließen läßt. Das ist wichtig für andere Fälle, in denen es sonst zweifelhaft sein könnte, ob der Dichter ein auf diese Weise neu eingeführtes Motiv vorzubereiten vergessen oder absichtlich unterlassen hat, und ob in Fällen, wo diese Vorbereitung in einem früheren Buche hätte gegeben werden müssen, ihr Unterbleiben lediglich auf die mangelhaft durchgeführte Verbindung der Bücher untereinander zu schieben ist. IV 351 erwähnt Aeneas in seiner Verteidigung gegenüber Dido, daß allnächtlich im Traum Anchises ihm erscheine und an seine Pflicht mahne — das hätte vor der Erscheinung Mercurs erzählt werden müssen, wo aber für dergleichen keine Gelegenheit war. IV 421 spricht Dido von dem Vertrauen, das Aeneas der Anna geschenkt habe (s. oben S. 131, 2); um das an seinem Orte anschaulich zu

machen, hätte es erheblicher Verbreiterung der Erzählung bedurft. VI 343 bezieht sich Aeneas auf eine von Apollo betreffs des Palinurus gegebene Weissagung: der Ort, sie zu berichten, wäre III gewesen; da findet sich nichts davon, aber ich glaube nicht, daß es Virgil für nötig befunden hätte, in VI nachträglich etwas zu ändern.

Ganz ähnlich verfährt Virgil gelegentlich mit zukünftigen Ereignissen: in direkter Rede werden Dinge gesagt, die geschehen werden, und damit begnügt sich der Dichter, dem an der Erzählung des Faktums selbst nichts gelegen ist: *haec in oeconomia praeiudicia nominantur, quotiens negotii futuri exitus tollitur* Serv. zu XI 593, wo Diana voraussagt, daß sie den Leichnam der Camilla vom Schlachtfeld entführen und in ihrer Heimat bestatten werde. Sehr gut verweist Servius auf Venus' Wort (an Amor) I 683 *tu faciem illius noctem non amplius unam falle dolo,* womit der Dichter eine spätere Angabe über den Ersatz des falschen durch den wirklichen Ascanius entbehrlich zu machen sucht.

Das führt uns weiter zur Behandlung der Zukunft, die jenseits des ganzen Gedichts liegt.

12.

Das Zukünftige spielt in der Aeneis eine sehr erhebliche Rolle: die Bedeutung der erzählten Handlung liegt ja wesentlich darin, daß sie den Grund für die Zukunft legt. So bedürfen wir der Voraussagen schon für das Schicksal des Aeneas selbst; müssen wir doch erfahren, wie sich nach dem Tode des Turnus die Verschmelzung der beiden Völker vollzieht, wer die Nachkommen des Aeneas sein werden, wie Lavinium, Alba, schließlich Rom gegründet werden. Aber das genügt weitaus nicht: die ganze gewaltige Geschichte Roms, die Entwickelung des *imperium Romanum* bis zu dem jüngst erreichten Höhepunkte wird in den Stoff des Gedichts hineingezogen, ganz so wie die Vorgeschichte Italiens und die Vorgeschichte der Troer, über den trojanischen Krieg zurück bis auf ihre italische Urheimat: so hatte ja auch Homer, wenn er auch nur wenige Tage des troischen Krieges beschrieb, doch es verstanden, Vergangenes wie Zukünftiges seinem Gedichte einzuverleiben.[1]) Homer hatte auch vorbildlich gezeigt, wie das

1) Vgl. die Bemerkungen in den Scholien, namentlich aber bei Eustathios,

Zukünftige einzuführen ist: nicht so, daß etwa der Dichter selbst auftritt und erklärt, die Geschichte werde so und so ablaufen; sondern einer seiner Personen legt er die Prophezeiung in den Mund, von Achilleus' Tod oder Trojas Fall oder des Aeneas Herrschaft, oder was er sonst seinen Hörern zu wissen tun will. Der Kunstgriff war äußerst bequem für die hellenistische Technik des kleinen Gedichts: wo nur eine Episode eines Mythus erzählt wird, muß der Zuhörer doch erfahren, was die Folgen dieser Episode sein werden: dazu dient eben die Voraussage, Vision oder Prophezeiung.[1]) Wir sahen auch, daß in ganz ähnlicher Weise Virgil seine als Einzelgedicht konzipierte Iliupersis mit einer Prophezeiung abschloß, die alles Wesentliche von Aeneas' späteren Schicksalen enthielt (oben S. 61). Nun ist ja die ganze Aeneis eigentlich nur eine Episode — freilich eine der wichtigsten — aus dem gewaltigen Epos der römischen Geschichte, dessen Schlußkatastrophe die Schlacht bei Actium, dessen letzte Glanzszene die Friedensherrschaft des Augustus ist: bis dahin also wird jene Episode durch das herkömmliche Mittel ergänzt. So steht denn zu Beginn des Gedichts die umfassende Vorhersage des Juppiter, die nur die höchsten Gipfel streifend bis zur Gegenwart des Dichters führt; recht eigentlich im Mittelpunkte des Gedichts die Vision in der Unterwelt, die Heldengestalten Roms in langem Zuge vorbeiführend; bevor Aeneas selbst in den Krieg zieht, darf er auf dem Schilde, den Vulcan, wohl kundig aller Zukunft, ihm

---

die zusammengestellt sind bei Adam, Die aristotelische Theorie vom Epos nach ihrer Entwicklung bei Griechen und Römern, Wiesbaden 1889, 41 ff.

1) Ich erinnere an Kallimachos' Hymnus auf Delos und Bad der Pallas (auch die Krähe in der Hekale erzählte wie Vergangenes so Zukünftiges, Wilamowitz Gött. Nachr. 1893, 734), an Theokrits Herakliskos, an Catulls Hochzeit des Peleus und der Thetis, an die Prophezeiung der Hera in der hellenistischen Vorlage von Quintus' Oinoneepisode (Rohde Gr. R. 110, 5 und oben S. 61). Auf die Spitze getrieben ist diese Manier in Gedichten wie Lykophrons Alexandra und Alexander des Aetolers Apollon; auch das Original von Horaz c. I 15 gehört hierher. Man darf wohl annehmen, daß in zahlreichen Gedichten, die zum Lobpreis von Herrschern Taten ihrer Vorfahren berichteten, oder zum Lob von Städten ihre *κτίσις*, diese Technik ausgiebig benutzt wurde; ließ sich doch so die kräftigste Schmeichelei anbringen, ohne daß sie der Dichter in eigenem Namen auszusprechen brauchte. So hatte auch Ennius sich wohl im ersten Buch der Annalen, ähnlich wie Virgil, der Voraussage Juppiters bedient, um das letzte Ziel der Handlung sichtbar werden zu lassen.

gesandt hatte, die Kriegstaten der Enkel vorahnend schauen, *pugnata in ordine bella* — Aeneas liest hier aus den Bildern die Zukunft, wie im Tempel zu Karthago und zu Cumä die Vergangenheit; endlich wird der Abschluß der eigentlichen Handlung des Gedichts, der jenseits des Rahmens der Erzählung liegt, in XII durch das Versprechen Juppiters gegeben. In keinem dieser Fälle also ist die Kontinuität unterbrochen: die Handlung stockt selbst während der Schildbeschreibung nicht völlig, da wir uns Aeneas als Beschauer zu denken haben, der *rerum ignarus imagine gaudet* und dann weiterschreitet *attollens umero famamque et fata nepotum.*

II. Beschreibung.

Erzählung schildert das Nacheinander, Beschreibung das Nebeneinander; zu Gegenständen der Beschreibung können also außer konkreten Dingen auch Vorgänge werden, wenn es der Darstellende darauf ablegt, uns nicht den Verlauf des Vorgangs zu erzählen, sondern durch Nebeneinanderstellen von Einzelzügen ein zusammenfassendes Bild des Vorgangs zu entwerfen; die antiken Techniker haben solche Schilderungen — z. B. einer Schlacht, einer Feuersbrunst, eines Unwetters — mit Recht unter den Begriff der *ἔκφρασις descriptio* gezogen. Das Gemeinsame aller Arten von Beschreibung ist, daß dabei die fortschreitende Handlung stockt; der Leser bleibt stehen und beschaut ein Bild in allen seinen Einzelheiten. Aus dem, was über die Struktur der Handlung bei Virgil oben gesagt wurde, ergibt sich, daß die Beschreibung bei ihm stark zurücktreten muß; wo sie sich findet, ist sie der Erzählung nach Möglichkeit angenähert.

Jene *ἔκφρασις* von Vorgängen tritt in volle Blüte erst nach Virgil; aber nicht nur Redner und rhetorische Historiker, auch Dichter müssen schon früher dergleichen gehabt haben; die gute Poesie älterer hellenistischer Zeit hat sich zwar, soviel ich sehe, davon zurückgehalten und danach getrachtet, jeder Schilderung (soweit sie nicht ausdrücklich als Beschreibung eines Bildes u. dgl. eingeführt wurde) den Charakter der Erzählung zu wahren. Bei Virgil ist dies Bestreben unverkennbar: vergleicht man etwa seine Schilderung des Seesturms in I mit der des Quintus (oben S. 74),

so fällt ins Auge, wie er sich bemüht das Nacheinander zu betonen.[1]) Die Iliupersis konnte zur schildernden Anhäufung von Einzelzügen verlocken, und die späteren Epiker schwelgen darin; Virgil beschränkt das aufs Äußerste.[2]) Didos Liebesleidenschaft, für malende Ausführung ein höchst dankbares Objekt, wird zwar nach hellenistischem Vorgange mit einer Anzahl beschreibender Züge ausgestattet (IV 68 ff.), aber indem ein Tageslauf geschildert wird, kommt auch hier der Fortschritt der Handlung zu seinem Rechte. —

Die Beschreibung von Örtlichkeiten beschränkt sich, wie früher schon angedeutet wurde, auf ganz wenige Fälle, in denen der Handlung ein stimmungsvoller Hintergrund gegeben werden soll. Am ausführlichsten wird, in acht Versen, der Hafen an der libyschen Küste beschrieben (I 159); das ist Imitation einer Schilderung der Odyssee und will als solche bemerkt werden; bei Virgil soll die Schilderung nicht in erster Linie die Situation veranschaulichen, sondern uns in die Stimmung der aus dem wildesten Aufruhr der Elemente Geretteten versetzen, die ein vor jedem Windhauch und Wellenschlag geschützter Zufluchtsort aufnimmt. Als Gegenstück zu der späthomerischen Beschreibung von Alkinoos' Königssitz (η 86 ff.) kann man die Beschreibung von Latinus' Palast VII 170 auffassen; bei Homer das anschauliche und reizende Bild kostbaren Bauwerks und üppiger Natur, bei Virgil die Schilderung der Urform eines römischen Atriums, ausgestattet mit den Bildern der ältesten latinischen Könige; das Interesse nicht deskriptiv sondern historisch.[3]) — Die Stätte des alten Roms wird in VIII geschildert, namentlich 337—361, nicht als beschreibende

---

1) 84—86 Losbrechen der Stürme, 87 *insequitur clamor virum* etc.; 88 bis 90 Nacht und Gewitter, 91 Folge für die Schiffer, 92 für Aeneas, 94 bis 101 seine Rede, 102—105 was darauf geschieht; 106. 107 zwei schildernde Verse, dann bis 123 fortschreitende Handlung.

2) Man sehe die kurze Schilderung des Zustandes, den Aeneas beim Erwachen vorfindet 310—312; die Ablehnung einer ausführlichen Beschreibung der Schreckensszenen 361.

3) Die Beschreibung scheint nachträglich eingelegt zu sein, eben um die Reihe jener Könige vorzuführen, die so oder so im Gedicht angebracht werden mußte. Der Tempel heißt 171 *Laurentis regia Pici,* während man aus 61 ff. schließen mußte, daß erst Latinus die Gegend besiedelt und Laurentum gegründet habe. Nach 177 ff. gehören zu den Ahnen des Latinus Italus, Sabinus, Janus, Saturnus: nur der letztgenannte steht in der 47 ff.

τοπογραφία sondern als der Weg, den Euander und Aeneas von der *ara maxima* nach dem Forum zurücklegen, also in der Form einer Handlung. Als Stationen des Weges werden auch in der Unterwelt die einzelnen Landschaften kurz, aber anschaulich charakterisiert: wir sehen die stygische Sumpflandschaft mit ihrem Schlamm und Schilf, die verschwiegenen Pfade des schattigen Myrtenwäldchens, in dem die Opfer unglücklicher Liebe weilen, die flammenumtoste Eisenfeste des Tartarus, endlich das sonnendurchleuchtete Elysium mit seinen Rasen- und Sandflächen, den Übungsplätzen der Gymnasten und Ringer, seinem Lorbeerhain des Ruhmes am Eridanus, und jenseits einer Höhe das grüne Tal des Lethestromes: alles deutliche und durch den Kontrast noch mehr verdeutlichte Bilder, aber nur im Vorübergehen aufgefaßt.

Gegenüber dieser Sparsamkeit in der Naturbeschreibung kann es scheinen, als sei der Beschreibung von Kunstwerken ein übermäßig großer Raum gegeben. Abgesehen von kurzen Schilderungen ausgezeichneter Rüstungsstücke [1]) haben wir V 250—257 eine gestickte Chlamys mit der Darstellung von Ganymeds Raub; I 466—493 die Bilder im Tempel zu Karthago; VI 20—30 die Türen des Apollotempels zu Cumä, auf denen Daedalus seine Geschichte dargestellt hat; endlich VIII 626—728 den Schild des Aeneas. Hier ist äußerlich die Anlehnung an die Technik der hellenistischen Dichter ganz klar, die dergleichen Beschreibung von Kunstwerken mit Vorliebe übten. Aber auch bei ihnen war ja diese Gepflogenheit, ursprünglich gewiß aus der Freude an kostbarem und schönem Gerät hervorgegangen, schon vielfach zum Vorwande geworden, um beliebige Geschichten in beschreibender Manier zu erzählen; bei Virgil vollends ist das Kunstwerk nicht als solches, sondern fast durchweg nur um des Inhalts der dargestellten Szenen wegen wichtig.

---

gegebenen Genealogie, während der dort genannte Vater des Latinus, Faunus, wieder hier übergangen wird. Man beachte, daß 194 ohne Lücke an 169 anschließt und 192 fg. lediglich das 168 fg. Gesagte wiederholen.

1) X 496 das Wehrgehenk des Pallas: das soll sich der Erinnerung einprägen, weil es später bei Turnus' Tod eine Rolle spielt. VII 785 Turnus' Helm (die feuerschnaubende Chimära symbolisch für Turnus' *ardor et ira*, die Iogeschichte als Rache Junos, der Schutzgöttin des Turnus). Über die Schilderung einzelner hervorstechender Rüstungen, stets einer besonderen Färbung der Handlung dienend, oben S. 201.

Fragen wir zunächst nach dem Anlaß, der Virgil zur Einführung bewog, so hat die Schilderung in V keine notwendige Beziehung zur Handlung: die Kostbarkeit des von Aeneas gestiften Preises konnte auch in anderer Weise veranschaulicht werden. Aber wenn irgendwo in der Aeneis, so hat solche aus Freude an einem schönen Gegenstand geflossene Schilderung ihren Platz in diesen recht eigentlich von Lebensfreude überquellenden Szenen (s. ob. S. 164); der Hörer soll sich in die Stimmung des Siegers versetzen, der dies kostbare Kunstwerk empfängt. In I und VI hat die Beschreibung zunächst technische Bedeutung: Virgil will Szenen komponieren (ob. S. 314) und muß Aeneas, bis dort die Königin, hier die Sibylle erscheint, beschäftigen; dazu dienen die Bilder, in deren Betrachtung er sich vertieft. Die Schildbeschreibung endlich ist dem Zwange epischer Tradition entsprungen; der Schild des Achill und so mancher anderer epischer Helden mußte ein Seitenstück haben, wie die Liebe der Kalypso und des Odysseus Gang zur Unterwelt.

Das schwierige Problem, während der Beschreibung die Handlung nicht stillstehen zu lassen, hat Virgil am besten in I *gelöst:* da ist wirklich der Eindruck erzielt, daß uns nicht sowohl Bildwerke beschrieben als die wechselnden Empfindungen des Aeneas erzählt werden. In VI ist hierzu kein Ansatz gemacht; erst am Schlusse wird gesagt, daß Aeneas die geschilderten Bilder sah (*quin protinus omnia perlegerent oculis* 33); freilich ist die Beschreibung, ebenso wie in V, so kurz, daß man den Mangel an Handlung wenig empfindet. Auch in VIII wird uns der Schild beschrieben, während ihn Aeneas betrachtet: aber hier mußte wegen des Inhalts, der ja für Aeneas unverständlich ist, er selbst während der Beschreibung völlig ausgeschaltet werden. Der Dichter gleicht den Mangel an Handlung dadurch aus, daß seine Beschreibung selbst zur erzählten Handlung wird; geht sie doch im ersten Teil in raschem Flug durch die älteste römische Geschichte, und gibt im zweiten eine zusammenhängende Darstellung der Schlacht bei Actium und des darauf folgenden Siegesfestes, bei der nur der Form wegen gelegentlich an den Schild und seinen Verfertiger erinnert wird.[1])

---

1) Bei der großen Bedeutung, die Virgil dem stetigen Fortschritt der Handlung beilegt, glaube ich nicht, daß ihm die 'Feinheit seines Musters',

Der Inhalt des Dargestellten steht überall in Beziehung zum Inhalt des Gedichts. Am glücklichsten ist das in I erreicht, wo der Inhalt geradezu als förderndes Motiv in den Gang der Handlung eingreift (oben S. 118). Die Bildwerke stellen hier Szenen des troischen Krieges dar; die Stickerei in V eine berühmte Szene aus der älteren Geschichte Trojas; die Darstellung in VI ist benutzt, um bei Daedalus, dem Gründer des cumäischen Apollotempels, zu verweilen, und gibt die Vorgeschichte dieser Gründung, also gewissermaßen ein Stück aus der Geschichte Uritaliens. Wie diese Darstellungen in die Vergangenheit, so führt die Schildbeschreibung in die Zukunft: sie wird, statt poetischer Zierat zu bleiben, zum vorwärtsweisenden Motiv, das neben Juppiters Verkündigung in I und der Heldenschau in VI die letzten Ziele der im Gedicht erzählten Handlung schauen läßt und somit das Gewicht dieser Handlung verstärkt.

Die Tendenz der Schilderung kann nur in V als rein malerisch-anschauliche bezeichnet werden. Die Bilder in I sollen, wie sie dem Aeneas Tränen entlocken, so auch das Mitleid des Hörers erregen: darum wird auf den schmerzlichsten Szenen des Krieges verweilt, der weniger pathetische eigentliche Kampf nur kurz gestreift. Auf das Pathos zielt auch die Schilderung in VI mit augenfälliger Deutlichkeit: der jämmerliche Menschentribut Athens, die gräßliche Verirrung der Pasiphae, die verzweifelte Liebe der Ariadne, mit der Daedalus selbst Mitleid fühlte, wird genannt; schließlich wird gar der nicht dargestellte Tod des Icarus her-

---

daß nämlich der homerische Schild nicht als fertiger, sondern als entstehender geschildert wird, entgangen ist; aber auch die zweite von Lessing gestellte Alternative — 'die Dinge, die er auf seinen Schild bringen wollte, scheinen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unseren Augen nicht gestatteten' — trifft kaum zu; auch beim Entstehen hätte die Prophezeiungen nicht 'der Gott geäußert', sondern 'der Dichter ausgelegt', ganz wie er es bei Homer tut. Bestehen bleibt aber, daß Homer erzählt und Virgil — der Form nach — schildert; daß die Handlung bei Homer fortschreitet, bei Virgil stockt; Plüß' Einwände 270 ff. scheinen mir diesen Punkt nicht zu treffen. Aber schon wiederholt ist ausgesprochen worden, daß Virgil den Schild in erster Linie deshalb als fertigen schildern mußte, weil er diese Schilderung als Schlußstück des Buches brauchte; wozu noch weiter kommt, wie Plüß 284 richtig bemerkt, daß der Inhalt der Bilder so in nähere Beziehung zu Aeneas selbst tritt, als wenn uns der Schild in der Kyklopenschmiede gezeigt würde.

angezogen, um uns den Schmerz des Vaters nachfühlen zu lassen. Bei der Schildbeschreibung ist das Ziel ein anderes: bei dem Gange durch Roms Geschichte, der von den verlassenen Zwillingsknäblein in der Wolfshöhle zu dem in strahlender Hoheit triumphierenden Augustus führt, soll der Hörer die Erhabenheit des Fatums empfinden, das des Aeneas Geschlecht von unscheinbaren Anfängen zum Weltregiment emporhob.

Die Form der Schilderung endlich bezweckt nicht in erster Linie, den Eindruck eines realen Bildwerks hervorzurufen. Am meisten ist dies Ziel bei einzelnen Darstellungen des Schildes ins Auge gefaßt, aber auch hier sollte es schwer fallen, namentlich das Schlußbild zu rekonstruieren: hier sind zwar noch Ansätze zu einer Bildbeschreibung vorhanden, im wesentlichen aber haben wir die Schilderung eines Festes ganz ohne Rücksicht auf Darstellbarkeit des Einzelnen.[1]) Ebenso in VI: wie die Szene des Ariadnefadens dargestellt war, kann niemand sagen, die Geschichte wird uns erzählt. Und so geht in I die Beschreibung gelegent-

1) Vom Ganzen gilt dies in noch höherem Grade, die immer wiederholten Rekonstruktionsversuche sind gänzlich fruchtlose Bemühungen; man sollte sich wirklich auch hier dabei beruhigen, daß man es mit einem dichterischen, nicht plastischen Kunstwerk zu tun hat. Virgil hat durch die Verse 626—629, vor allem durch *genus omne futurae stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella* (von denen im folgenden sehr wenig die Rede ist) deutlich genug gesagt, daß der Schild eine Menge Bilder enthielt, die er nicht des näheren beschreiben will; den Inhalt dieser vier Verse einem besonderen, etwa dem äußersten 'Ringe' zuzuweisen, wie Plüß 316 tut, ist bare Willkür. Die ganz allgemeinen Angaben des folgenden *nec procul hinc, haud procul inde* u. s. f. sollen wahrlich nicht deutlich räumliche Vorstellungen erwecken; hätte Virgil das beabsichtigt, so wäre ihm seine Schilderung kläglich mißlungen. Plüß beginnt seine Rekonstruktion mit der Behauptung 'V. kann nicht eine Reihe von Bildern auf einem Schilde entworfen haben, ohne sich über deren Anordnung und Verteilung, also über die Möglichkeit eines plastischen Werkes Rechenschaft zu geben' (314) — das ist eine *petitio principii.* Ich freue mich, bei Robert (Stud. zur Ilias 17) wieder die Meinung vertreten zu finden, daß auch Homer bei seiner Schildbeschreibung ein plastisches Bild höchstens ganz schattenhaft vorgeschwebt hat, so daß denn auch hier jeder Rekonstruktionsversuch ganz in der Luft schwebt. — Von dem 'Kaleidoskopischen' vieler homerischen Bilder haben die Beschreibungen z. B. des Apollonios (I 730 ff.) und des Moschos (Europa 44 ff.) nichts an sich: da sind, wenn auch nicht immer anschaulich, durchweg feststehende Figuren und Gruppen beschrieben; das überwiegt auch bei Virgil.

Der Inhalt des Dargestellten steht überall in Beziehung zum Inhalt des Gedichts. Am glücklichsten ist das in I erreicht, wo der Inhalt geradezu als förderndes Motiv in den Gang der Handlung eingreift (oben S. 118). Die Bildwerke stellen hier Szenen des troischen Krieges dar; die Stickerei in V eine berühmte Szene aus der älteren Geschichte Trojas; die Darstellung in VI ist benutzt, um bei Daedalus, dem Gründer des cumäischen Apollotempels, zu verweilen, und gibt die Vorgeschichte dieser Gründung, also gewissermaßen ein Stück aus der Geschichte Uritaliens. Wie diese Darstellungen in die Vergangenheit, so führt die Schildbeschreibung in die Zukunft: sie wird, statt poetischer Zierat zu bleiben, zum vorwärtsweisenden Motiv, das neben Juppiters Verkündigung in I und der Heldenschau in VI die letzten Ziele der im Gedicht erzählten Handlung schauen läßt und somit das Gewicht dieser Handlung verstärkt.

Die Tendenz der Schilderung kann nur in V als rein malerisch-anschauliche bezeichnet werden. Die Bilder in I sollen, wie sie dem Aeneas Tränen entlocken, so auch das Mitleid des Hörers erregen: darum wird auf den schmerzlichsten Szenen des Krieges verweilt, der weniger pathetische eigentliche Kampf nur kurz gestreift. Auf das Pathos zielt auch die Schilderung in VI mit augenfälliger Deutlichkeit: der jämmerliche Menschentribut Athens, die gräßliche Verirrung der Pasiphae, die verzweifelte Liebe der Ariadne, mit der Daedalus selbst Mitleid fühlte, wird genannt; schließlich wird gar der nicht dargestellte Tod des Icarus her-

daß nämlich der homerische Schild nicht als fertiger, sondern als entstehender geschildert wird, entgangen ist; aber auch die zweite von Lessing gestellte Alternative — 'die Dinge, die er auf seinen Schild bringen wollte, scheinen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unseren Augen nicht gestatteten' — trifft kaum zu; auch beim Entstehen hätte die Prophezeiungen nicht 'der Gott geäußert', sondern 'der Dichter ausgelegt', ganz wie er es bei Homer tut. Bestehen bleibt aber, daß Homer erzählt und Virgil — der Form nach — schildert; daß die Handlung bei Homer fortschreitet, bei Virgil stockt; Plüß' Einwände 270 ff. scheinen mir diesen Punkt nicht zu treffen. Aber schon wiederholt ist ausgesprochen worden, daß Virgil den Schild in erster Linie deshalb als fertigen schildern mußte, weil er diese Schilderung als Schlußstück des Buches brauchte; wozu noch weiter kommt, wie Plüß 284 richtig bemerkt, daß der Inhalt der Bilder so in nähere Beziehung zu Aeneas selbst tritt, als wenn uns der Schild in der Kyklopenschmiede gezeigt würde.

Katalog der latinischen Hilfsvölker in VII. In der homerischen Boiotie sowohl wie in Apollonios' Katalog der Argonauten (I 23 ff.), wie endlich in Virgils Katalog ist das wesentliche Interesse das gleiche historische. Während der hellenistische Epiker dabei stehen bleibt, auch Homer nur ganz ausnahmsweis die Aufzählung durch Schilderung belebt[1]), hat Virgil mit bewußter Kunst an die Anschauung appelliert, um die tote Aufzählung zu vermeiden: er erweckt nicht nur eine plastische Vorstellung von den Führern[2]), sondern schildert auch das Aussehen, die Ausrüstung und Bewaffnung der Völker. Die Beschreibung bleibt aber auch hier nicht das Wichtigste. Die Boiotie nimmt nur ganz selten auf den Zeitpunkt Rücksicht, der den Katalog motiviert — nämlich das Rüsten und Ausrücken zur Schlacht —, und begnügt sich im allgemeinen damit, die Zahl der Schiffe zu nennen, die jeder stellt. Apollonios vermeidet es, die Versammelten aufzuzählen; er erzählt, daß dieser und jener kam[3]); aber es bleibt bei dem Wort. Virgil dagegen bemüht sich auch hier, wirkliche Handlung zu geben; er schildert teils die Truppen auf dem Heranmarsch — *hunc late legio comitatur agrestis; ibant aequati numero regemque canebant; scuta sonant pulsuque pedum conterrita tellus; insequitur nimbus peditum clipeataque totis agmina densentur campis* — teils das Ausrücken oder Eintreffen der Führer: *agmina in arma vocat subito ferrumque retractat; curru iungit Halaesus equos; Virbius aequora campi exercebat eques curruque in bella ruebat; ipse pedes . . regia tecta subibat;* mit besonderem Nachdruck ganz zuletzt das Auftreten der Camilla, bei deren Ankunft *omnis iuventus turbaque matrum* aus den Häusern und von dem Äckern zusammenströmt, um die herrliche Erscheinung anzustaunen.

III. Rede.

Die reichliche Verwendung direkter Rede hat Virgil von seinem vornehmsten Muster Homer übernommen. Auch bei ihm

1) Z. B. vom jüngeren Aias *ὀλίγος μὲν ἔην, λινοθώρηξ* 529; *ἠΰς τε μέγας τε* Tlepolemos 653, *κάλλιστος ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθεν* Niseus 673, *ὄπιθεν κομόωντες* die Abanten 542.

2) Lausus 650, Aventinus 666, Catillus und Coras 674, Umbro 751, Turnus 785 ff., Camilla 814 ff.

3) Kaibel Hermes XXII 511.

begleitet und durchsetzt sie die ganze Erzählung; auch bei ihm wird ihr sogar eine über die Wirklichkeit hinausgehende Rolle zugewiesen, indem sie der Dichter auch da eintreten läßt, wo er, realistisch getreu, Gefühle des Handelnden zu beschreiben hätte. Wie bei Homer, bestehen bei Virgil die Götterszenen ganz wesentlich aus direkter Rede; wie bei jenem, hören wir Frage und Antwort, Auftrag und Botschaft, Bitte und Gewährung, Gebete und Wünsche, Prophezeiung und Zeichendeutung in direkter Rede. Die Übereinstimmung geht bis in Einzelheiten; wenn ein Auftrag mit ungefähr denselben Worten ausgerichtet wird, mit denen er gegeben wurde (IV 226∾270, 232∾272); wenn Schlafende sich mit Traumbildern unterhalten (II 281; VII 435); wenn Kämpfende einander höhnen und Sterbende eine letzte Bitte an den Sieger richten — so ist das offenkundige Imitation, durch die dem Ganzen der Erzählung homerische Farbe gegeben werden soll. Aber so groß auf den ersten Blick die Übereinstimmung scheinen mag, so groß ist doch andererseits der Abstand: Virgil hält auch hierin seinen eignen Stil gegenüber dem homerischen konsequent fest.

1

Was zunächst bei Virgil ins Auge fällt, ist etwas Negatives: die große Einschränkung, die bei ihm das Gespräch erfährt. Große Gesprächsszenen, wie am Hofe des Alkinoos (z. B. λ 353 ff.), oder im Palast des Odysseus (z. B. ρ 369 ff.), oder wie die Versammlung in *A*, in der Achill und Agamemnon, Kalchas und Nestor redend auftreten, auch Athena — freilich nur für Achill hörbar — das Wort ergreift, Achill selbst nicht weniger als achtmal spricht; oder ausgedehnte Zwiegespräche wie in *α*, wo zwischen Athene und Telemach viermal die Rede wechselt; oder reichausgestaltete Gesprächsreihen, wie in *Z*, wo Hektor nacheinander mit seiner Mutter, mit Paris und Helena, mit der Schaffnerin, mit Andromache, endlich wieder mit Paris Worte tauscht — all das findet sich in der Aeneis nicht. Zu allermeist beschränkt sich das Gespräch auf Rede und Gegenrede zweier Sprecher[1]); öfters repliziert der erste noch einmal; zweimalige

1) Man halte die Gespräche, die Aeneas in der Unterwelt mit Palinurus und Deïphobus (auch, bevor die zweite Periegese beginnt, mit Anchises) führt, gegen die langausgedehnten Unterhaltungen des Odysseus mit Teiresias, der Mutter, Agamemnon.

angezogen, um uns den Schmerz des Vaters nachfühlen zu lassen. Bei der Schildbeschreibung ist das Ziel ein anderes: bei dem Gange durch Roms Geschichte, der von den verlassenen Zwillingsknäblein in der Wolfshöhle zu dem in strahlender Hoheit triumphierenden Augustus führt, soll der Hörer die Erhabenheit des Fatums empfinden, das des Aeneas Geschlecht von unscheinbaren Anfängen zum Weltregiment emporhob.

Die Form der Schilderung endlich bezweckt nicht in erster Linie, den Eindruck eines realen Bildwerks hervorzurufen. Am meisten ist dies Ziel bei einzelnen Darstellungen des Schildes ins Auge gefaßt, aber auch hier sollte es schwer fallen, namentlich das Schlußbild zu rekonstruieren: hier sind zwar noch Ansätze zu einer Bildbeschreibung vorhanden, im wesentlichen aber haben wir die Schilderung eines Festes ganz ohne Rücksicht auf Darstellbarkeit des Einzelnen.[1]) Ebenso in VI: wie die Szene des Ariadnefadens dargestellt war, kann niemand sagen, die Geschichte wird uns erzählt. Und so geht in I die Beschreibung gelegent-

---

1) Vom Ganzen gilt dies in noch höherem Grade, die immer wiederholten Rekonstruktionsversuche sind gänzlich fruchtlose Bemühungen; man sollte sich wirklich auch hier dabei beruhigen, daß man es mit einem dichterischen, nicht plastischen Kunstwerk zu tun hat. Virgil hat durch die Verse 626—629, vor allem durch *genus omne futurae stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella* (von denen im folgenden sehr wenig die Rede ist) deutlich genug gesagt, daß der Schild eine Menge Bilder enthielt, die er nicht des näheren beschreiben will; den Inhalt dieser vier Verse einem besonderen, etwa dem äußersten 'Ringe' zuzuweisen, wie Plüß 316 tut, ist bare Willkür. Die ganz allgemeinen Angaben des folgenden *nec procul hinc, haud procul inde* u. s. f. sollen wahrlich nicht deutlich räumliche Vorstellungen erwecken; hätte Virgil das beabsichtigt, so wäre ihm seine Schilderung kläglich mißlungen. Plüß beginnt seine Rekonstruktion mit der Behauptung 'V. kann nicht eine Reihe von Bildern auf einem Schilde entworfen haben, ohne sich über deren Anordnung und Verteilung, also über die Möglichkeit eines plastischen Werkes Rechenschaft zu geben' (314) — das ist eine *petitio principii*. Ich freue mich, bei Robert (Stud. zur Ilias 17) wieder die Meinung vertreten zu finden, daß auch Homer bei seiner Schildbeschreibung ein plastisches Bild höchstens ganz schattenhaft vorgeschwebt hat, so daß denn auch hier jeder Rekonstruktionsversuch ganz in der Luft schwebt. — Von dem 'Kaleidoskopischen' vieler homerischen Bilder haben die Beschreibungen z. B. des Apollonios (I 730 ff.) und des Moschos (Europa 44 ff.) nichts an sich: da sind, wenn auch nicht immer anschaulich, durchweg feststehende Figuren und Gruppen beschrieben; das überwiegt auch bei Virgil.

lich in Erzählung über.[1]) Ich glaube nicht, daß das Ungeschick des Dichters daran schuld ist, der den Standpunkt des einfach Schildernden nicht vermocht hätte festzuhalten. Sein Interesse liegt auch hier mehr auf den Vorgängen, als auf dem konkreten Kunstwerke, das sie darstellt, und er will im Leser mehr die Erinnerung an jene Vorgänge, als die Vorstellung eines sichtbaren Gegenstandes wachrufen; so haben wir denn reine Beschreibung selbst hier nicht, auf ihrem eigensten Gebiete.

Dazu lassen sich Fälle heranziehen, in denen der Dichter von anderen etwas beschreiben oder es doch uns gleichsam mit den Augen anderer sehen läßt. Wenn Achaemenides den Fraß des Kyklopen schildert, so fließt dabei ein kleiner Zug ein, der nicht mehr Anschauung gibt, sondern aus dem Wissen des Erzählenden herausgeflossen ist.[2]) Der Dichter selbst verfährt nicht anders. Als die Troer an der Insel der Circe vorüberfahren, sollte man erwarten, daß uns erzählt wird, was sie sahen und hörten; das geschieht auch zum teil, aber es kommen andere Züge hinzu, die der Dichter selbst von sich aus berichtet (VII 10—20). Als Aeneas auf dem Weg nach Karthago von einem Hügel aus die Tätigkeit der Bauenden überschaut, wird uns im wesentlichen nur berichtet, was er wirklich sehen kann; aber schon, daß 'einige sich den Platz zu ihrem Hause wählen' (I 425), ist kaum mehr anschaulich, und so zweifle ich, ob man den folgenden Vers *iura magistratusque legunt sanctumque senatum* als interpoliert ansehen darf: das ist eine Tätigkeit, die für Virgil zu jeder Stadtgründung gehört (III 137. V 758), und die ihm daher vielleicht auch hier, unpassend genug, in den Sinn gekommen ist.[3])

Der Beschreibung nahe steht in gewissem Sinne die detaillierende Aufzählung, insofern auch hier das Nebeneinander geschildert wird, die Handlung stockt. Ich gehe nur auf eine solche Aufzählung ein, bei der wiederum Vergleiche lehrreich sind: den

1) VI 29 *Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit caeca regens filo vestigia.* I 483 *ter circum Iliacos raptaverat Hectora muros exanimumque auro corpus vendebat.* 491 *Penthesilea . . mediis in milibus ardet.*

2) III 626 *vidi atro cum membra fluentia tabo manderet et tepidi tremerent sub dentibus artus.*

3) Vgl. auch den oben S. 51 besprochenen Fall, wo der ursprüngliche Anlaß zu der Erscheinung zwar wohl ein anderer ist, aus dem oben Gesagten aber begreiflich wird, warum Virgil an dem Mangel an Anschaulichkeit keinen Anstoß nahm.

Iris entsendet; zu welchem Zwecke, erfahren wir erst gleichzeitig mit den beteiligten Menschen. Umgekehrt hören wir Didos Auftrag an Aeneas (IV 416) direkt, nicht aber seine Bestellung: hier war die Darstellung von Didos Gemütszustand das Wichtigere. Aber einmal, bei der Nachahmung jener Entsendung des Hermes in der Odyssee, teilt auch Virgil den Auftrag, der nachher direkt ausgerichtet wird, zunächst in direkter Rede mit (IV 223): er empfand, daß die ausführliche Schilderung von Mercurs Rüstung zur Fahrt und der Fahrt selbst breiterer Unterlage bedürfe als eines einfachen *misit de caelo*, in dem die Fahrt eigentlich schon mit enthalten ist. — Daß der Beauftragte seinen Auftrag stumm entgegennimmt, ist auch bei Homer durchweg üblich; auch z. B. wenn Iris die Winde ruft, folgen diese ohne Erwiderung (*Ψ* 212), oder wenn ein Held den andern zum Mitkommen auffordert, entsendet u. dgl. (so *K* 72. 148. *N* 468); dagegen liegt es in der Natur der Sache, daß, wo an einen gleich oder höher Stehenden eine Bitte von zweifelhafter Erfüllung gerichtet war, der Gebetene seine Zustimmung ausdrücklich erklärt (Zeus und Thetis *A* 518, Aphrodite und Hermes *Ξ* 212, Hephaist und Thetis *Σ* 463). Virgil verfährt hier im wesentlichen gleichartig; Anna und Barce erwidern nichts auf Didos Aufträge (IV 437. 500. 641), ebensowenig Camilla auf Turnus' Geheiß XI 519; dagegen antwortet Aeolus der Juno (I 76), Neptunus (V 800) und Vulcanus (VIII 395) der Venus. Aber unterdrückt wird die Gewährung Amors gegenüber Venus (I 689), Allektos gegenüber Juno (VII 341). Das ist schon den alten Exegeten aufgefallen[1]), während sie es mit Recht selbstverständlich fanden, daß z. B. Opis den Befehl

1) Serv. zu I 689 *sane notandum, quod interdum ubi inducit minorem festinantem parere, maiori respondentem eum non facit, ut hoc loco Cupidinem, ut in quarto 'ille patris magni parere parabat imperio', et in septimo 'exin Gorgoneis Allecto infecta venenis'*. Ferner schol. Veron. zu VII 341 *haec sine ulla lectionis intercapedine pronuntianda sunt, quia κωφὸν πρόσωπον induxit hoc ex nocendi festinatione ideoque illam perfecto officio induxit loquentem*. Natürlich konnte kein antiker Kritiker darauf verfallen, die Einführung von 'stummen Personen' überhaupt zu tadeln, wie das Georgii 323 versteht: *πρῶτος Ὅμηρος πρόσωπα κωφὰ παρήγαγεν εἰς τὴν τραγῳδίαν* schol. *A* 332, und sie sind bei ihm häufig genug. Getadelt ist an jenen Stellen überhaupt nichts worden; die antiken Kritiker empfanden nur gerade wie wir das Ungewöhnliche und suchten wie wir eine Erklärung: hoffentlich ist [illegible] unsrige besser als der Verweis auf die *festinatio* der Beauftragten.

der Diana schweigend entgegennimmt (XI 595). Der Unterschied ist der, daß Diana befiehlt, Venus sowohl wie Juno bitten, jene sogar in sehr beweglichen Worten.[1]) Aber trotz dieser Form der Bitte[2]) ist in beiden Fällen die Gewährung selbstverständlich: der Sohn kann sich dem Wunsch der Mutter nicht entziehen — so entspricht Hephaist *Φ* 342 ohne weiteres der Aufforderung Heras —, der Dämon dem Geheiß der Himmelskönigin nicht widerstreben: also kann sich der Dichter auch hier die direkte Rede ersparen. — Zum Entbehrlichen gehören endlich Fragen, sofern sich in ihnen nicht ein besonderes Ethos ausspricht und der Gefragte auch ohne sie seine Mitteilung machen würde; also etwa Agamemnons Frage an die aus Achills Zelt zurückkehrenden Gesandten (*I* 673) und sehr vieles ähnliche bei Homer. Virgil übergeht das entweder — man vergleiche Juno bei Aeolus und Venus bei Vulcan mit dem Besuch der Thetis bei Hephaist (*Σ* 424) oder des Hermes bei Kalypso (*ε* 87) — oder, wo die Situation derartiges verlangt, resümiert er kurz statt reden zu lassen: *primus Iulus accepit trepidos ac Nisum dicere iussit* (IX 232), Latinus *legatos quae referant fari iubet et responsa reposcit ordine cuncta suo* (XI 240); auch in der Nekyia, wo Aeneas wiederholt durch seine Fragen die Erklärungen seiner Führer hervorrufen muß (318; 560: hier stark pathetisch, wie seine Fragen an Palinurus, Dido, Deiphobus; 863 um zu zeigen, wie lebhaft der wehmütig schöne Anblick des Marcellus den Beschauer bewegt), tritt einmal (710) die verkürzte indirekte ein, um in der gleich darauf (719) folgenden direkten Frage das gesteigerte Erstaunen des Aeneas markieren zu können. — Der Variation zuliebe zieht Virgil auch anderwärts indirekte Rede der direkten vor: bei den homerischen Wettspielen leitet Achill jeden einzelnen Kampf mit derselben Wendung ein; bewußte Er-

---

1) *nate, meae vires, mea magna potentia solus* . . *ad te confugio et supplex tua numina posco.* Juno: *hunc mihi da proprium* . . *laborem, hanc operam, ne noster honos infractave cedat fama loco.*

2) Die in beiden Fällen bestimmter Wirkung dient: die Anrede der Venus an Amor zeigt uns in diesem nicht den spielenden Knaben des Apollonios, sondern die kosmische Macht, den trotz seiner Jugend gewaltigen Gott; die Anrede der Juno zeigt, wie weit sie der Haß treibt (*dubitem haud idem implorare quod usquam est*): sie erniedrigt sich dazu, den verhaßten Hendämon zu b i t t e n.

innerung an dies Formelhafte ist es, wenn Virgil bei zwe auseinanderliegenden Kämpfen fast die gleichen einf Worte anwendet[1]; aber nur einmal wird die Einladı Wettkampf in direkter Rede gegeben: es ist das einzi liche Spiel, der Faustkampf, und dabei kann Ethos in forderung gelegt werden; zwei andere Male genügt die Rede (291. 485). Einmal auch nennt Aeneas selbst d (309), einmal entscheidet er den zweifelhaften Ausgan einmal deutet er das Himmelszeichen auf den Sieg des (533).

2.

Virgil vermeidet weiter überall da, wo die Handlung bestimmtes Ziel drängt, ihren Gang durch ablenkende irgend welcher Art zu unterbrechen, soweit er nicht Retardation bezweckt; die angestrebte Konzentration der verbietet es, auf einem Punkt die Handlung gleichsam sti und, wie bei Homer so oft, die Handelnden im breit an Zwiegespräch sich ergehen zu lassen. Der Unterschied macht allem in den Schlachtschilderungen fühlbar. Während die bei den Schiffen tobt, treffen sich Idomeneus und Merio führen ein langes Gespräch (*N* 249—294), das zum Ausg Kampfes nicht das geringste beiträgt: ein Beispiel unter vi das, was Virgil unzulässig schien. Auch er läßt hervor Kämpfer, wenn sie in der Schlacht auf einander treffen, wechseln, ehe sie die Lanze werfen: aber es sind kurze von wenigen Versen Umfang[2], niemals entwickeln sie sicl Ausdehnung etwa des berühmten Zwiegesprächs zwischei und Aineias (*Υ* 177—258). Etwas größerer Raum ka Bitten des Unterlegenen an den Sieger gewährt werden[3] auch hier kommt es nicht entfernt zu so breit angelegt

1) 291 *hic qui forte velint rapido contendere cursu, invitat preti et praemia ponit,* 485 *protinus Aeneas celeri certare sagitta invitat velint et praemia ponit.*

2) IX 737—739. 741 fg. 747 fg. X 441—443. 449—451. 481. 5 649 fg. 773—776. 811 fg. 875 fg. 878—882. XI 715—717. XII 889—8 die längste dieser Reden: aber hier will Aeneas den dem Kan weichenden Turnus zum Stehen bringen) 894 fg. Die Hohnrede des N IX 598—620 ist in ihrer Länge durch die Situation motiviert.

3) Z. B. X 524—529.

einandersetzungen, wie sie etwa zwischen Achill und Lykaon stattfinden (Φ 71—113), noch dazu nachdem über diesen Lykaon der Dichter berichtet und Achill für sich eine Betrachtung angestellt hat. — Äußerst belehrend ist die Art, wie Aeneas über die im troischen Vaterhause vor dem Aufbruch gepflogenen Verhandlungen berichtet (II 634 ff.). Unverkürzt wiedergegeben, würden die Gespräche hier zu ganz erheblichem Umfange gedeihen. Wie hören aber überhaupt nicht Rede und Gegenrede, sondern jede der drei Hauptpersonen, Anchises, Aeneas und Creusa, kommt nur je einmal zu Wort, und zwar wird jedesmal ein Höhepunkt der Handlung in dieser Weise ausgezeichnet: erstens, Aeneas trifft bei Anchises auf unerwarteten Widerstand; zweitens, nach vergeblichen Versuchen, diesen zu brechen, entschließt er sich in den Kampf zurückzukehren; drittens, als er sich gerüstet hat und das Haus verlassen will, fleht ihn Creusa an, um der Seinen willen zu bleiben: so ist das Dilemma herbeigeführt, aus dem nur das göttliche Wunderzeichen heraushelfen kann. Aeneas übergeht ganz kurz seine eignen ersten Worte *(genitor, quem tollere in altos optabam primum montis primumque petebam)*, denn er müßte da berichten, was der Leser schon weiß, und vorschlagen, was er besser nachher beim wirklichen Auszuge (707 f.) vorschlägt. Er übergeht auch den ersten Teil von Anchises' Rede *(abnegat excisa vitam producere Troia exsiliumque pati)*, um so das Pathos der mitleiderregenden Schlußworte breiter entwickeln zu können, ohne doch durch eine lange Rede die Handlung empfindlich hemmen zu müssen. Er übergeht endlich die weiteren Versuche, den Vater umzustimmen, und dessen Erwiderungen mit knappem Resümé, weil hier Wiederholungen unvermeidlich wären. So wird das Interesse auf die am meisten pathetischen Momente der Handlung konzentriert, die pathetische Wirkung verstärkt.

3.

Das führt auf einen weiteren für die Beschränkung des Gesprächs wichtigen Zug der virgilischen Kunstrichtung. Das Gespräch, mag es nun ohne eigentliches Resultat verlaufen oder mit mehr oder weniger Steigerung einem Ziele zustreben, dient im Epos nur in seltenen Fällen recht eigentlich dazu, die Haupthandlung zu fördern: was dazu nötig wäre, ließe sich viel kürzer sagen. Sondern es dient dazu, die handelnden Personen dem

innerung an dies Formelhafte ist es, wenn Virgil bei zwei freilich auseinanderliegenden Kämpfen fast die gleichen einführenden Worte anwendet[1]; aber nur einmal wird die Einladung zum Wettkampf in direkter Rede gegeben: es ist das einzig gefährliche Spiel, der Faustkampf, und dabei kann Ethos in die Aufforderung gelegt werden; zwei andere Male genügt die indirekte Rede (291. 485). Einmal auch nennt Aeneas selbst die Preise (309), einmal entscheidet er den zweifelhaften Ausgang (348), einmal deutet er das Himmelszeichen auf den Sieg des Acestes (533).

2.

Virgil vermeidet weiter überall da, wo die Handlung auf ein bestimmtes Ziel drängt, ihren Gang durch ablenkende Einlagen irgend welcher Art zu unterbrechen, soweit er nicht wirklich Retardation bezweckt; die angestrebte Konzentration der Wirkung verbietet es, auf einem Punkt die Handlung gleichsam still stehen und, wie bei Homer so oft, die Handelnden im breit angelegten Zwiegespräch sich ergehen zu lassen. Der Unterschied macht sich vor allem in den Schlachtschilderungen fühlbar. Während die Schlacht bei den Schiffen tobt, treffen sich Idomeneus und Meriones und führen ein langes Gespräch (*N* 249—294), das zum Ausgang des Kampfes nicht das geringste beiträgt: ein Beispiel unter vielen für das, was Virgil unzulässig schien. Auch er läßt hervorragende Kämpfer, wenn sie in der Schlacht auf einander treffen, Worte wechseln, ehe sie die Lanze werfen: aber es sind kurze Ausrufe von wenigen Versen Umfang[2], niemals entwickeln sie sich zu der Ausdehnung etwa des berühmten Zwiegesprächs zwischen Achill und Aineias (*Υ* 177—258). Etwas größerer Raum kann den Bitten des Unterlegenen an den Sieger gewährt werden[3]: aber auch hier kommt es nicht entfernt zu so breit angelegten Aus-

1) 291 *hic qui forte velint rapido contendere cursu, invitat pretiis animos et praemia ponit,* 485 *protinus Aeneas celeri certare sagitta invitat qui forte velint et praemia ponit.*

2) IX 737—739. 741 fg. 747 fg. X 441—443. 449—451. 481. 581—583. 649 fg. 773—776. 811 fg. 875 fg. 878—882. XI 715—717. XII 889—893 (dies die längste dieser Reden: aber hier will Aeneas den dem Kampf ausweichenden Turnus zum Stehen bringen) 894 fg. Die Hohnrede des Numanus IX 598—620 ist in ihrer Länge durch die Situation motiviert.

3) Z. B. X 524—529.

einandersetzungen, wie sie etwa zwischen Achill und Lykaon stattfinden (Φ 71—113), noch dazu nachdem über diesen Lykaon der Dichter berichtet und Achill für sich eine Betrachtung angestellt hat. — Äußerst belehrend ist die Art, wie Aeneas über die im troischen Vaterhause vor dem Aufbruch gepflogenen Verhandlungen berichtet (II 634 ff.). Unverkürzt wiedergegeben, würden die Gespräche hier zu ganz erheblichem Umfange gedeihen. Wie hören aber überhaupt nicht Rede und Gegenrede, sondern jede der drei Hauptpersonen, Anchises, Aeneas und Creusa, kommt nur je einmal zu Wort, und zwar wird jedesmal ein Höhepunkt der Handlung in dieser Weise ausgezeichnet: erstens, Aeneas trifft bei Anchises auf unerwarteten Widerstand; zweitens, nach vergeblichen Versuchen, diesen zu brechen, entschließt er sich in den Kampf zurückzukehren; drittens, als er sich gerüstet hat und das Haus verlassen will, fleht ihn Creusa an, um der Seinen willen zu bleiben: so ist das Dilemma herbeigeführt, aus dem nur das göttliche Wunderzeichen heraushelfen kann. Aeneas übergeht ganz kurz seine eignen ersten Worte *(genitor, quem tollere in altos optabam primum montis primumque petebam)*, denn er müßte da berichten, was der Leser schon weiß, und vorschlagen, was er besser nachher beim wirklichen Auszuge (707 f.) vorschlägt. Er übergeht auch den ersten Teil von Anchises' Rede *(abnegat excisa vitam producere Troia exsiliumque pati)*, um so das Pathos der mitleiderregenden Schlußworte breiter entwickeln zu können, ohne doch durch eine lange Rede die Handlung empfindlich hemmen zu müssen. Er übergeht endlich die weiteren Versuche, den Vater umzustimmen, und dessen Erwiderungen mit knappem Resümé, weil hier Wiederholungen unvermeidlich wären. So wird das Interesse auf die am meisten pathetischen Momente der Handlung konzentriert, die pathetische Wirkung verstärkt.

3.

Das führt auf einen weiteren für die Beschränkung des Gesprächs wichtigen Zug der virgilischen Kunstrichtung. Das Gespräch, mag es nun ohne eigentliches Resultat verlaufen oder mit mehr oder weniger Steigerung einem Ziele zustreben, dient im Epos nur in seltenen Fällen recht eigentlich dazu, die Haupthandlung zu fördern: was dazu nötig wäre, ließe sich viel kürzer sagen. Sondern es dient dazu, die handelnden Personen dem

Leser nahe zu bringen, indem ihre Beziehungen untereinander dargestellt werden oder sich vor den Augen des Lesers entwickeln, befestigen, verändern. Das Gespräch giebt die beste Möglichkeit zu charakterisieren, zu individualisieren, zu differenzieren. Diese beiden Ziele strebt aber Virgil gar nicht in erster Linie an; sie entsprechen der Art nicht, wie er den Menschen sieht und sehen lassen will. Er hat nicht das Bedürfnis, im Gespräch individuelle Charakterzüge und Seelenregungen seiner Personen darzustellen; er hat dergleichen kaum selbst beobachtet, empfindet das aber für sein Epos auch nicht als Mangel, der durch fremdes Gut zu ersetzen wäre. Seine Psychologie genügt ihm, um das anschaulich herauszuarbeiten, worauf es ihm ankommt: die moralische Eigenart und den Affekt. Es ist weiter auffällig, wie atomistisch sozusagen die Menschenwelt des virgilischen Epos geschildert ist. Unendlich viele Beziehungen der Personen untereinander entfaltet Homer vor unseren Augen; Virgils Personen stehen fast durchweg jede für sich. Selbst im besten Falle: wie wenig erfahren wir vom inneren Verhältnis des Aeneas zu Dido. Der Dichter bereitet die Liebe der beiden, wie wir früher sahen, aufs sorglichste vor, und aus dieser Vorbereitung kann auch die Phantasie des Hörers, in diesem einen Falle, etwas wie ein differenziertes Bild dieser Liebe entwerfen; aber der Dichter selbst scheute davor zurück: sobald die beiden vereinigt sind, überläßt er sie ihrem Schicksal, um sie uns erst bei der Trennung wieder zu zeigen. Die gegenseitigen Beziehungen zwischen Aeneas und den Seinen sind mit dem einen Worte *pietas* bis auf den Grund zu erschöpfen: ein einziges Mal (XII 435 ff.) im ganzen Gedichte hören wir Aeneas zu seinem Sohne, dem ständigen Begleiter seiner Fahrten, sprechen: es ist eine Ermahnung zur *virtus*. Man sehe, wie wenig Creusas Abschiedsworte (II 776) über die Beziehungen zwischen ihr und dem Gatten lehren: nichts, als daß er ihr *dulcis coniunx*, sie seine *dilecta Creusa* ist und sie den Sohn gemeinsam liebten (*nati serva communis amorem*) — also etwa das, was eine römische Grabschrift über ein Elternpaar auszusagen weiß. Einen Versuch, Beziehungen des Aeneas zu Lavinius und Lavinia, Turnus und Amata herzustellen, unterläßt Virgil völlig: und doch hätte ihn hier die anfängliche Freundschaft Homer gegenüber in Vorteil setzen können. Endlich den Genossen gegenüber, die den Helden ja auch von Anfang bis zum Ende begleiten, zeigt sich zwar

wieder generell seine *pietas:* aber ob sie Achates, Misenus oder Palinurus heißen, macht keinen Unterschied. Nur Pallas gegenüber tritt einen Augenblick (XI 45) ein spezielles Gefühl der Verantwortlichkeit auf; aber die in VIII reichlich gebotene Gelegenheit dies vorzubereiten und zu vertiefen ist versäumt, und die Abschiedsrede an den Gefallenen verweilt fast nur auf dem Mitleid mit dem lebenden Vater. Ich brauche die Betrachtung auf die übrigen Personen der Aeneis nicht auszudehnen: es ist klar genug, warum das Gespräch für Virgil kaum irgend ein Wert haben konnte.

4.

Wir begreifen nun auch, warum selbst an solchen Stellen, wo der Natur der Sache nach ein längerer Wechsel von Rede und Gegenrede das Gegebene wäre, Virgil dem ausweicht. Mancher andere Dichter hätte die Abschiedsszene zwischen Aeneas und Dido als einen allmählich sich steigernden Dialog geformt und durch das allmähliche Anwachsen des Affekts auf Seiten Didos, durch den Kontrast zu der immer gleichen Ruhe auf Seiten des Aeneas große Wirkungen erzielt. Man könnte bei Virgil derartiges vielleicht um so mehr erwarten, als diese Wirkung echt dramatisch wäre, und Virgil ja sonst dem so vielfach zuneigt. Aber ganz abgesehen von der Frage, ob ein solcher Wortwechsel (etwa wie der des Agamemnon und Achill in *A*, oder der wiederholte des Telemach mit den Freiern) seinem Ideal heroischer Würde entsprochen hätte: jedes solche Gespräch wäre auf eine Entwickelung, zum mindesten auf eine allmähliche Entfaltung seelischer Verhältnisse hinausgelaufen, die für Virgil nun einmal nicht existiert: sein Ziel ist es, zwei Zustände des Affekts möglichst packend und erschöpfend vorzuführen, und dazu dienen ihm die beiden zusammenhängenden Reden Didos vor und nach der Abweisung viel besser als ein längeres Gespräch. Vollends in den Ratsversammlungen der Götter und der Menschen ist die einmalige Rede und Gegenrede für Virgil ohne weiteres das Gegebene: eine *altercatio* mit ihrem raschen Hin und Wider von Behauptung und Widerlegung, Vorwürfen und Rechtfertigung würde auch der Historiker umstilisieren in je eine zusammenhängende Darlegung der beiderseitigen Meinungen: so gewinnt der Leser ein reineres Bild — und nur darauf, nicht auf exakte Wiedergabe

der Wirklichkeit, kommt es ja auch dem Historiker an —, und nur in der *oratio* kann sich die Kunst des Redners in ihrem vollen Glanze zeigen. Virgil hat aber doch gelegentlich das Bedürfnis gefühlt, das Ausbleiben eines wirklichen Gespräches zu motivieren. Daß Aeneas Didos erste Rede, ohne zu protestieren, ruhig bis zu Ende anhört, ist nicht bloß Höflichkeit: er muß nach Fassung ringen, weil er selbst aufs heftigste ergriffen ist und doch äußerlich ruhig bleiben muß: *obnixus curam sub corde premebat, tandem pauca refert* (IV 332). Daß der ungestüme Turnus die Rede des Latinus mit ihren fast beleidigenden Zumutungen nicht unterbricht, könnte verwundern: so läßt ihn Virgil durch Latinus ausdrücklich beschwichtigen (XII 25, s. o. S. 172, 3), und Turnus' Antwort wird eingeleitet *ut primum fari potuit, sic instituit ore* (47). Diese Konzessionen an den Realismus zeigen immerhin, daß Virgil nicht gedankenlos die Formen gewählt hat, die seinem Stil gemäß waren.

Ob Virgil für diese Behandlung des Gesprächs klassische Vorbilder in der erzählenden Dichtung hatte, weiß ich nicht. Apollonios kennt diese Form nicht: wir finden z. B. im dritten Buch der Argonautica lange Gespräche zwischen Hera, Athene und Aphrodite (v. 10—110), zwischen Medeia und Chalkiope (674—738), zwischen Medeia und Jason (974—1144). Apollonios' Antipode Theokrit vollends überträgt auch auf die heroische Erzählung die halbdramatische Form seiner Bukolik und berichtet das Gespräch zwischen Polydeukes und Amykos in Gestalt einer dramatischen Stichomythie (XXII). Virgil selbst hat noch in der Aristaeusgeschichte der Georgica kurze Gesprächsbruchstücke (353. 358. 380. 445), aber die lange Einzelrede überwiegt. Möglich, daß in der neohellenistischen Poesie zugleich mit der Steigerung des pathetisch-rhetorischen Elements die Gesprächsform, wie wir sie in der Aeneis finden, sich mehr und mehr entwickelt hatte, ausgehend vielleicht vom zusammenhängenden pathetischen Monolog, der seinerseits in der erzählenden Elegie einen sehr günstigen Nährboden gefunden hatte. In Catull 64 findet sich nur dreimal direkte Rede: die Klage der Ariadne, der Auftrag des Aegeus (auf den Theseus nichts erwidert), das Lied der Parzen. Der Verfasser der Ciris gibt das Gespräch zwischen Scylla und ihrer Amme nicht, wie es die Realistik verlangen würde, in der Form kurzer wiederholter Reden und Gegenreden, sondern ganz in

virgilischer Art (freilich vielleicht auch wesentlich nach virgilischem Vorbild): eine lange Ansprache der Carme (224—249), eine Antwort der Scylla (257—282), eine Schlußrede der Carme (286—339). Auf eine andere schriftstellerische Gattung, die als Vorbild Virgils in Betracht kommen könnte, habe ich schon soeben hingewiesen: die Historiker, bei denen man in der Tat die genaueste Entsprechung für die virgilischen Versammlungsreden und feierlichen Ansprachen finden dürfte.

5.

So sehr Virgil in dem bisher Betrachteten sich vom Drama entfernt, so sehr nähert er sich ihm wieder in der Konstruktion der einzelnen Reden. Auch hier gehen wir vom Vergleich mit Homer aus. Das Charakteristische der altepischen Rede ist, kurz gesagt, ihre unbegrenzte Erweiterungsfähigkeit [1]), vor allem in der Aufnahme neuen epischen Stoffes. Wo und wann immer es dem Dichter beliebt, läßt er die Rede zur Erzählung werden, mag das auch der realistisch betrachteten Situation so unangemessen wie möglich sein. Freilich entspringt diese Eigenheit der epischen Reden durchaus nicht nur, wie man es allzu einseitig aufzufassen pflegt, der unersättlichen Fabulierungslust des Dichters; vielmehr bedient er sich dieser Einschaltungen auch als eines bequemen konventionellen Mittels, um dem Hörer tatsächliche Voraussetzungen für die Empfindungen seiner Personen mitzuteilen, durch die ihre Handlungen in helleres Licht treten [2]), ihre Beziehungen zu den Gegenspielern psychologisch vertieft werden. Diese Erweiterungsfähigkeit ist aber nur die auffallendste Konsequenz des Stilprinzips, unter dem die Einzelrede wie das ganze Epos steht. 'Man bemerkt kein Hinstreben zu einem Hauptziel, wenn dies auch in dem Inhalt der Rede vorhanden ist; jedes, wodurch das folgende vorbereitet wird, scheint doch nur um sein selbst willen da zu stehen: ganz das verweilende Fortschreiten, die sinnlich belebende

1) Man vergleiche die schönen Bemerkungen A. W. Schlegels, Werke XI 193 fg.

2) Wenn Hephaistos Σ 394 ff. der Charis die Geschichte von seiner Rettung durch Thetis und Eurynome erzählt, so geschieht das nicht, weil das für die Hörerin im Augenblicke wissenswert wäre, sondern weil Homers Hörer das Pietätsverhältnis kennen lernen soll, in dem der Gott zu der Bittstellerin sich weiß.

Umständlichkeit, die leichte Folge, die lose Verknüpfung, wie im Epos überhaupt.' In dem allen ist die virgilische Rede das gerade Gegenteil. Konzentration heißt ihr Prinzip: die Rede ist der Ausdruck eines einzigen Affekts, eines Vorsatzes oder Gedankenganges. Statt der leichten Folge strenge Geschlossenheit; statt der Umständlichkeit pointierte Prägnanz des Ausdrucks; statt der sinnlichen Belebung wesentlich Gefühlsausdruck; statt des verweilenden Fortschritts energisches Streben zu einem Ziel oder verweilendes aber eben so energisches Erschöpfen einer Empfindung.

Virgil empfindet wohl, wie sehr gerade jene Erweiterung der Rede durch erzählende Einfügungen für den epischen Ton, den er doch anstrebt, wesentlich ist. Er vermeidet sie also keineswegs, sucht vielmehr nach Gelegenheiten dazu: aber für ihn ist Gelegenheit erst da, wenn sich die Einschaltung aus der Situation genügend motivieren läßt, d. h. zum Zweck der Rede, also auch zur Handlung etwas Wesentliches beiträgt: und solche Gelegenheiten ergeben sich nicht gerade häufig.[1]) In einem Falle dienen solche epische Einlagen der Ethopoiie: wenn Euander, der alte König, außer den selbständigen Erzählungen von Hercules und von Saturn auch sonst Erzählungen einflicht — von seiner Begegnung mit Anchises VIII 157, von Mezentius' Grausamkeiten 483, von seinem Kampf mit dem Praenestiner Erulus 561 —, so soll dieser Zug an Nestor erinnern und damit das Wesen Euanders bestimmt werden; aber, anders als bei Nestor, sind all diese Erzählungen durch die Situation sorgfältig motiviert, mit Ausnahme der letztgenannten, wo die Imitation deutlich empfunden werden soll[2]) und Virgil es zugleich erreicht, eine italische Legende ein-

1) I 39 Juno über Pallas' Rache an den Griechen, I 242 Venus' Bericht über Antenor, 341 über Dido, 619 Didos Bericht über Teucrus' Anwesenheit in Sidon, II 540 Priamos über Achill, III 623 in Achaemenides' Rede die Erzählung von Odysseus bei Polyphem, V 803 Neptun über die Rettung des Aeneas vor Troia, VI 582 die Sibylle über die Aloiden und Salmoneus, 395 Charon über Hercules und Theseus, VII 205 Latinus über Dardanos, VIII 51 Tiberinus über die Ansiedelung der Arkader, XI 261 Diomedes über die *νόστοι* der Griechen und die Verwandlung seiner Genossen in Vögel. Reden, deren einzigster oder wesentlicher Zweck Erzählung ist — Sinon, Palinurus, Deiphobus etc. — gehören natürlich nicht hierher.

2) *o mihi praeteritos referat si Iuppiter annos, qualis eram cum primam aciem Praeneste sub ipsa stravi* = *Λ* 670 *εἴθ' ὣς ἡβώοιμι, βίη δέ μοι ἔμπεδος εἴη, ὡς ὁπότ' Ἠλείοισι καὶ ἡμῖν νεῖκος ἐτύχθη* etc. Aber die homerische

zuflechten, die in den Katalogen keine Stelle fand. Zu dieser einen Abweichung vom feststehenden Stilgesetz tritt eine zweite weit merkwürdigere in der großen Erzählung der Diana über Camillas Jugend, XI 539—584.[1]) Daß diese Erzählung in der Situation höchstens eine ganz notdürftige Motivierung findet, liegt auf der Hand; von Absicht der Ethopoiie kann nicht die Rede sein. Rechnet man dazu, daß in der Erzählung selbst die Erzählerin, obwohl sie an der Handlung beteiligt ist, sich selbst völlig zurücktreten läßt, ja da, wo ihre Erwähnung nicht zu umgehen ist, von sich selbst in dritter Person spricht[2]), und erwägt man endlich, daß das in der Erzählung gezeichnete Bild der Camilla mit dem an anderen Stellen uns gegebenen durchaus nicht harmoniert[3]), so wird man nicht zweifeln, daß hier ein vorläufiger Versuch des Dichters letzter Hand entbehrt.[4])

Erzählung erstreckt sich über beinah hundert, die virgilische über sieben Verse, und wie um den Einschub noch mehr zurücktreten zu lassen, wird 568 die vorher begonnene Satzkonstruktion festgesetzt.

1) Als eine vom Dichter in eigenem Namen der Rede eingefügte Parenthese können diese Verse unmöglich gelten; das wäre ohne jedes Beispiel nicht nur bei Virgil, sondern m. W. in der antiken Epik überhaupt; und nach analogen Singularitäten wird man bei Virgil vergebens suchen. Und wie sollte dem antiken Leser diese Absicht des Dichters verdeutlicht worden sein?

2) Die Nennungen in v. 537 *neque enim novos iste Dianae venit amor* und 582 *sola contenta Diana aeternum . . amorem colit* würde man sich noch gefallen lassen, obwohl doch auch in den nächststehenden Beispielen (etwa XII 56 *per si quis Amatae tangit honos animum)* die Nennung des Namens durch größeres Pathos besser gerechtfertigt ist. Aber ganz schlimm steht es mit *donum Triviae* 566, und vollends unbegreiflich ist, daß Diana, die von Metabus angerufen die kleine Camilla beschützt hat, das nicht von sich in erster Person berichtet: das beweist m. E. unwiderleglich, daß die Erzählung ursprünglich nicht für die Rolle der Diana geschrieben war.

3) S. o. S. 211, 1.

4) Ribbeck hielt v. 537 *neque enim* bis 584 *intemerata colit* für späteren Zusatz. Zum mindesten ist diese Abgrenzung verfehlt, da, wie Sabbadini Studi critici 87 mit Recht betont, das *cara mihi comitumque foret nunc una mearum* 586 niemals unmittelbar auf *cara mihi ante alias* 537 gefolgt sein kann. Weiter bliebe bei der Annahme einer Nachdichtung der betr. Stelle die seltsam unpersönliche Fassung der Erzählung unerklärt. Sabbadini wird also recht haben, wenn er die Erzählung vor dem Rest von XI gedichtet denkt. Nur kann niemals die Rede bloß aus den Versen 535. 536 und 587—594 bestanden haben: eine Motivierung von Dianas Eingreifen zu geben, muß von vornherein in des Dichters Absicht gelegen haben. Es

6.

Diese Vermeidung von Abschweifungen ist aber nur ein Symptom des Grundcharakters der virgilischen Rede, der wiederum mit dem gesamten epischen Stil Virgils völlig übereinstimmt. Die Rede ist bei ihm frei von allem Zufälligen, Willkürlichen, Ungeordneten. Der Redner geht nicht von einem zufällig nahe liegenden Punkte aus, um auf Umwegen sein Ziel zu erreichen oder vom Mitunterredner dahin gelenkt zu werden; er greift nicht willkürlich einen Punkt heraus, während andere seinen Zwecken ebenso gut dienen würden, sondern erschöpft allen denkbaren Stoff; er verläßt den Punkt, den er gerade behandelt, nicht, ehe er völlig erledigt ist, und braucht also nicht wiederholt auf ihn zurückzukommen; er springt nicht unvermittelt von einem Gedanken zum andern, sodaß dem Hörer eine Lücke zu ergänzen bleibt, sondern stellt Gleichartiges nebeneinander oder leitet einen Gedanken aus dem andern ab. Die psychologische Voraussetzung ist dabei freilich, daß jeder in jedem Augenblicke den ganzen Stoff, der für seine Rede in Betracht kommt, klar zu übersehen und zu disponieren vermag: es braucht nicht ausgeführt zu werden, wie selten in Wirklichkeit diese Voraussetzung zutrifft. Am wenigstens in den Augenblicken des Affekts: daß Virgil auch hier von seiner Regel nicht abgeht, ist schon oben S. 282 gezeigt worden; eindringliche Überzeugungskraft sucht er seiner Schilderung durch größtmögliche Vollständigkeit der erregenden Momente zu geben. Wie hier der Dichter den Leser zu gewinnen sucht, so läßt er auch seine Personen untereinander verfahren: soll jemand durch Bitten oder Überredung gewonnen werden, so ge-

---

bleibt also soviel ich sehe die Annahme übrig, daß Virgil das kleine Epyllion schon in einem frühen Stadium des Gedichts, noch ehe ihm die Person der kämpfenden Camilla, der prachtvoll geschmückten Volskerkönigin, lebendig geworden war, ausgeführt hat, weil ihn der Stoff besonders reizte, und dabei sich noch keine Gedanken über die Einfügung der Episode gemacht hat; daß er dann später, als er bei der Ausführung von XI an Dianas Rede kam, das fertige Stück, ohne es der neuen Umgebung und dem neuen Charakter, den seine Camilla inzwischen gewonnen hatte, anzupassen, so gut es gehen wollte einfügte. Daß er es dabei nicht hätte bewenden lassen, ist freilich nur eine Vermutung, die mit meiner Überzeugung von der künstlerischen und sachlichen Sorgsamkeit Virgils steht und fällt.

nügt nicht ein Argument, das etwa durch Vertiefung oder Ausführung wirksam gemacht würde, sondern es werden möglichst viele Argumente aneinander gereiht. Das gilt nicht nur von längeren Ansprachen, wie der der Venus an Juppiter I 229 ff. oder der Dido an Aeneas IV 305 ff., sondern auch von ganz kurzen Anreden. Die Bitten, die Magus X 524 ff. an Aeneas um sein Leben richtet, sind den Bitten des homerischen Adrestos *Z* 46 nachgebildet; dieser setzt seine Hoffnung ausschließlich auf die Gewinnsucht des Gegners, dem er reiches Lösegeld verspricht: Magus vergißt das nicht gleichfalls zu tun, aber vorher noch appelliert er an die Gefühle des Aeneas als Sohnes und Vaters, um das Mitleid mit seinem eigenen Vater und Sohn zu wecken [1]), und zum Schluß argumentiert er, daß ein Toter mehr oder weniger für den Sieg der Teucrer nichts bedeute: das alles ohne wesentlich mehr Worte zu brauchen als das homerische Vorbild. Wenn Somnus in Phorbas' Gestalt den Palinurus zum Schlaf bewegen will (V 843—846), drängt er in wenigen Versen zusammen den Hinweis auf die Ruhe der Wogen und das gleichmäßige Wehen der Winde, die bisherigen Anstrengungen und die Müdigkeit des Steuermanns, den Ersatz, den er selbst leisten will; und Palinurus weist das Angebot ebenso kurz (848—851) zurück, indem er die Unzuverlässigkeit des Ungeheuers Meer, die täuschenden Winde, den Trug des heiteren Himmels hervorhebt, seine eigne Erfahrung in diesen Dingen erwähnt und auf das Verantwortliche seiner Stellung hinweist, da es Aeneas sei, der sich ihm anvertraut habe. In den zahlreichen anfeuernden Zurufen der homerischen Könige an ihre kämpfenden oder zaudernden Mannen pflegt der kurze Appell an die Ehre oder die augenblicklichen günstigen Aussichten auf Erfolg oder die Gefährlichkeit der Lage oder die Folgen von Sieg und Niederlage allein zu stehen oder doch nur wenige dieser Motive verbunden zu werden; wenn Pallas X 369 seine Scharen anfeuert, so appelliert er zunächst mit der Anrede *socii* an ihr kameradschaftliches Gefühl,

1) *per patrios manis et spes surgentis Iuli te precor, hanc animam serves gnatoque patrique*. Das mag entwickelt sein aus Hektors Bitte *X* 338 *λίσσομ' ὑπὲρ ψυχῆς καὶ γούνων σῶν τε τοκήων*: aber charakteristisch für Virgil ist es, wie der einfache Gedanke 'ich bitte dich bei dem was dir das liebste ist' nach einer ganz anderen Seite entwickelt wird.

Fragen wir zunächst nach dem Anlaß, der Virgil
führung bewog, so hat die Schilderung in V keine nc
Beziehung zur Handlung: die Kostbarkeit des von A
stiften Preises konnte auch in anderer Weise verans
werden. Aber wenn irgendwo in der Aeneis, so hat s
Freude an einem schönen Gegenstand geflossene Schilder
Platz in diesen recht eigentlich von Lebensfreude überq
Szenen (s. ob. S. 164); der Hörer soll sich in die Stimn
Siegers versetzen, der dies kostbare Kunstwerk empfän
und VI hat die Beschreibung zunächst technische Be
Virgil will Szenen komponieren (ob. S. 314) und muß Ae
dort die Königin, hier die Sibylle erscheint, beschäftig
dienen die Bilder, in deren Betrachtung er sich verti
Schildbeschreibung endlich ist dem Zwange epischer
entsprungen; der Schild des Achill und so mancher anderer
Helden mußte ein Seitenstück haben, wie die Liebe der
und des Odysseus Gang zur Unterwelt.

Das schwierige Problem, während der Beschreibung d
lung nicht stillstehen zu lassen, hat Virgil am besten in
da ist wirklich der Eindruck erzielt, daß uns nicht sowc
werke beschrieben als die wechselnden Empfindungen de
erzählt werden. In VI ist hierzu kein Ansatz gemacht;
Schlusse wird gesagt, daß Aeneas die geschilderten Bi
(quin protinus omnia perlegerent oculis 33); freilich ist
schreibung, ebenso wie in V, so kurz, daß man den Ma
Handlung wenig empfindet. Auch in VIII wird uns de
beschrieben, während ihn Aeneas betrachtet: aber hie
wegen des Inhalts, der ja für Aeneas unverständlich ist,
während der Beschreibung völlig ausgeschaltet werde
Dichter gleicht den Mangel an Handlung dadurch aus, d
Beschreibung selbst zur erzählten Handlu[illegible]; geht
im ersten Teil in raschem Flug durch [illegible]e römis
schichte, und gibt im zweiten eine zusa[illegible]nde Da
der Schlacht bei Actium und des da[illegible]den Si
bei der nur der Form wegen gele[illegible] der
seinen Verfertiger erinnert wird.[1])

---

1) Bei der großen Bedeutung, d[illegible]
Handlung beilegt, glaube ich nicht, [illegible]

Feld. Wenn das alles zusammengenommen nicht Erfolg hat, so wird freilich nichts mehr helfen.

7.

Wenn Magus und Turnus (XII 933) den Aeneas bei seiner Vaterliebe zu fassen suchen, Anna ihr Zureden am eindrucksvollsten mit dem Blick auf die glänzende Zukunft Karthagos abzuschließen glaubt, Latinus in seiner eben besprochenen Warnung die Gefahr, die Turnus selbst läuft, ganz in den Hintergrund stellt, so spricht aus dem allen und zahlreichen verwandten Fällen eine kluge Rücksicht auf die persönlichen Eigenschaften des Angeredeten, die zu den hervorragendsten Merkmalen der virgilischen Rede gehört: sie charakterisiert nicht nur den Sprecher, sondern auch den Hörer. Es ist gewiß gewollter Gegensatz, wenn Pallas seine Arkader, die Urrömer, an ihre kriegerische Ehre mahnt, Tarchon im gleichen Falle seine Etrusker mit beißendem Hohn überschütten muß, um sie zum Standhalten aufzustacheln (XI 732); und wenn andererseits wieder Androgeos, um die vermeintlichen säumigen Landsleute zur Eile zu mahnen, ihnen vorstellt, wie andere bereits im besten Plündern seien *(alii rapiunt incensa feruntque Pergama* II 374), so verurteilt dieser Zug in des Dichters Augen ihn wie die Griechen überhaupt.

Diese feine Berechnung der Rede auf den Charakter des Hörers ist nur ein besonders bezeichnender Beleg für die äußerst berechnete Haltung jeder Rede, die ein bestimmtes Ziel zu erreichen strebt. Das Meisterstück in dieser Beziehung ist Sinons große Rede, bei der oben S. 11 auf einzelnes hingewiesen wurde. Es bedarf weiter keiner ausgeführten Beispiele: dem aufmerksamen Leser etwa der verschiedenen Bittreden der Venus (I 229; V 781; VIII 374, wobei freilich 387 fg. dazu zu rechnen ist) können die zahlreichen einzelnen *artificia* nicht entgehen. Aber das mag doch erwähnt werden, wie selbst in den Gebeten, vielfältig variiert, versucht wird durch besonders berechnete stets nur flüchtig angedeutete Argumente die Götter zur Gewährung zu bewegen: dahin gehört — abgesehen von Gelübden (V 235; IX 625 u. ö.) — wenn Aeneas im Gebet an die Magna Mater sich und die Seinen als *Phryges* bezeichnet (X 255) [1]), wenn er Apollo daran erinnert, daß

1) So werden die Troer sonst mit Vorliebe von ihren Feinden in verächtlichem Sinne genannt: IV 103 und VII 294 Juno; VII 358. 363 Amata;

angezogen, um uns den Schmerz des Vaters nachfühlen :
Bei der Schildbeschreibung ist das Ziel ein anderes:
Gange durch Roms Geschichte, der von den verlassenen Z
knäblein in der Wolfshöhle zu dem in strahlender Hohe
phierenden Augustus führt, soll der Hörer die Erhabe
Fatums empfinden, das des Aeneas Geschlecht von unsc
Anfängen zum Weltregiment emporhob.

Die Form der Schilderung endlich bezweckt nicht
Linie, den Eindruck eines realen Bildwerks hervorzuru
meisten ist dies Ziel bei einzelnen Darstellungen des Sch
Auge gefaßt, aber auch hier sollte es schwer fallen, na
das Schlußbild zu rekonstruieren: hier sind zwar noch
zu einer Bildbeschreibung vorhanden, im wesentlichen ab
wir die Schilderung eines Festes ganz ohne Rücksicht
stellbarkeit des Einzelnen.[1]) Ebenso in VI: wie die S
Ariadnefadens dargestellt war, kann niemand sagen, die G
wird uns erzählt. Und so geht in I die Beschreibung

1) Vom Ganzen gilt dies in noch höherem Grade, die imme
holten Rekonstruktionsversuche sind gänzlich fruchtlose Bemühun
sollte sich wirklich auch hier dabei beruhigen, daß man es n
dichterischen, nicht plastischen Kunstwerk zu tun hat. Virgil l
die Verse 626—629, vor allem durch *genus omne futurae stirpis a
pugnataque in ordine bella* (von denen im folgenden sehr wenig
ist) deutlich genug gesagt, daß der Schild eine Menge Bilder ent
er nicht des näheren beschreiben will; den Inhalt dieser vier Ve
besonderen, etwa dem äußersten 'Ringe' zuzuweisen, wie Plüß 31
bare Willkür. Die ganz allgemeinen Angaben des folgenden *n*
hinc, haud procul inde u. s. f. sollen wahrlich nicht deutlich räuml
stellungen erwecken; hätte Virgil das beabsichtigt, so wäre i
Schilderung kläglich mißlungen. Plüß beginnt seine Rekonstru
der Behauptung 'V. kann nicht eine Reihe von Bildern auf einer
entworfen haben, ohne sich über deren Anordnung und Verteil
über die Möglichkeit eines plastischen Werkes Rechenschaft z
(314) — das ist eine *petitio principii.* Ich freue mich, bei Rob
zur Ilias 17) wieder die Meinung vertreten zu finden, daß auch H
seiner Schildbeschreibung ein plastisches Bild höchstens ganz sch
vorgeschwebt hat, so daß denn auch hier jeder Rekonstruktionsvers
in der Luft schwebt. — Von dem 'Kaleidoskopischen' vieler hor
Bilder haben die Beschreibungen z. B. des Apollonios (I 730 ff.)
Moschos (Europa 44 ff.) nichts an sich: da sind, wenn auch nicl
anschaulich, durchweg feststehende Figuren und Gruppen beschrie
überwiegt auch bei Virgil.

lich in Erzählung über.[1]) Ich glaube nicht, daß das Ungeschick des Dichters daran schuld ist, der den Standpunkt des einfach Schildernden nicht vermocht hätte festzuhalten. Sein Interesse liegt auch hier mehr auf den Vorgängen, als auf dem konkreten Kunstwerke, das sie darstellt, und er will im Leser mehr die Erinnerung an jene Vorgänge, als die Vorstellung eines sichtbaren Gegenstandes wachrufen; so haben wir denn reine Beschreibung selbst hier nicht, auf ihrem eigensten Gebiete.

Dazu lassen sich Fälle heranziehen, in denen der Dichter von anderen etwas beschreiben oder es doch uns gleichsam mit den Augen anderer sehen läßt. Wenn Achaemenides den Fraß des Kyklopen schildert, so fließt dabei ein kleiner Zug ein, der nicht mehr Anschauung gibt, sondern aus dem Wissen des Erzählenden herausgeflossen ist.[2]) Der Dichter selbst verfährt nicht anders. Als die Troer an der Insel der Circe vorüberfahren, sollte man erwarten, daß uns erzählt wird, was sie sahen und hörten; das geschieht auch zum teil, aber es kommen andere Züge hinzu, die der Dichter selbst von sich aus berichtet (VII 10—20). Als Aeneas auf dem Weg nach Karthago von einem Hügel aus die Tätigkeit der Bauenden überschaut, wird uns im wesentlichen nur berichtet, was er wirklich sehen kann; aber schon, daß 'einige sich den Platz zu ihrem Hause wählen' (I 425), ist kaum mehr anschaulich, und so zweifle ich, ob man den folgenden Vers *iura magistratusque legunt sanctumque senatum* als interpoliert ansehen darf: das ist eine Tätigkeit, die für Virgil zu jeder Stadtgründung gehört (III 137. V 758), und die ihm daher vielleicht auch hier, unpassend genug, in den Sinn gekommen ist.[3])

Der Beschreibung nahe steht in gewissem Sinne die detaillierende Aufzählung, insofern auch hier das Nebeneinander geschildert wird, die Handlung stockt. Ich gehe nur auf eine solche Aufzählung ein, bei der wiederum Vergleiche lehrreich sind: den

1) VI 29 *Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit caeca regens filo vestigia.* I 483 *ter circum Iliacos raptaverat Hectora muros exanimumque auro corpus vendebat.* 491 *Penthesilea . . mediis in milibus ardet.*

2) III 626 *vidi atro cum membra fluentia tabo manderet et tepidi tremerent sub dentibus artus.*

3) Vgl. auch den oben S. 51 besprochenen Fall, wo der ursprüngliche Anlaß zu der Erscheinung zwar wohl ein anderer ist, aus dem oben Gesagten aber begreiflich wird, warum Virgil an dem Mangel an Anschaulichkeit keinen Anstoß nahm.

täglich von der Rednertribüne die gröbsten Verleumdungen gegen politische Gegner hatte aussprechen hören und — wirken sehen. Man weiß ja, daß selbst die Theorie der Rede Entstellungen und Verschleierungen der Wahrheit, sofern sie nur dem Endzweck zu gute kamen, nicht mißbilligte [1]), mochte sie das auch nicht so kraß ausdrücken wie es Servius gelegentlich — übrigens wohl am unrechten Orte — faßt: *in arte rhetorica tunc nobis conceditur uti mendacio, cum redarguere nullus potest.* [2]) In dem letzterwähnten Falle trifft das freilich insofern nicht zu, als den sämtlichen Göttern natürlich der wirkliche Hergang bei der Verwandlung der Schiffe ebensogut bekannt ist wie Juno selbst: sie wird hier vom Pathos fortgerissen, das ja unwillkürlich zu Entstellung und Übertreibung führt. Dido glaubt in ihrer höchsten Erregung selbst daran, nicht nur die Troer vom Tode sondern auch ihre Flotte vom Untergange gerettet zu haben (IV 375), sie glaubt selbst, schon als sie Aeneas aufnahm, ihn als Frevler und Lügner gekannt zu haben (597), und wie hier bei Dido, so verschieben sich auch sonst dem aufgeregten Sinne die Tatsachen, ohne daß eine Wirkung auf andere beabsichtigt wäre: das von Pallas an den Griechen vollzogene Strafgericht nimmt für Juno ungeheuerliche Dimensionen an [3]), weil das ihrer Empörung über die eigene Ohnmacht Nahrung gibt: hier ist Juno gleichsam ihr eigenes Publikum, *se suscitat ira.*

---

1) z. B. Quintil. II 17, 20 *orator cum falso utitur pro vero, scit esse falsum eoque se pro vero uti; non ergo falsam habet ipse opinionem sed fallit alium. nec Cicero, cum se tenebras offudisse iudicibus in causa Cluentiana gloriatus est, nihil ipse vidit.*

2) Zu IX 186 *sunt et mea contra fata mihi.* Turnus kann sich, wenn hier überhaupt eine bestimmte göttliche Verheißung und nicht das bloße Vertrauen auf den Sieg der guten Sache gemeint sein sollte, recht wohl auf die ihm im Traum gewordene Verheißung der Juno berufen: *ipsa palam fari omnipotens Saturnia iussit* VII 428, außerdem auf die siegverheißende Mahnung der Iris IX 6 ff. Dagegen hat Servius vielleicht Recht, wenn er zu VIII 13 in der Meldung der Latiner an Diomedes *multas viro se adiungere gentis* eine bewußte Unwahrheit erblickt: richtiger noch vielleicht eine bewußte Übertreibung und Entstellung dessen, was VII 236 ff. der troische Gesandte Ilioneus sagte: *multi nos populi . . . et petiere sibi et voluere adiungere gentes.*

3) I 39 *Pallas exurere classem Argivom atque ipsos potuit submergere ponto.*

8.

Nach allem Gesagten wird man von vornherein auch bei der Disposition der virgilischen Rede ein reiches Maß von Überlegung und Berechnung zu finden erwarten. Wer da gelernt und erfahren hat, wie sehr die Wirkung einer Rede von der Anordnung ihrer einzelnen Teile abhängt, wird ganz unwillkürlich auch hierin den Regeln der Kunst folgen. Man sehe etwa, wie in der Hohnrede des Numanus IX 598 ff. sich in klarer Ordnung ein Gedanke an den anderen reiht: er will die Troer aus ihrer Verschanzung locken, also zunächst der Vorwurf der Feigheit; 'ihr schämt euch nicht?' Das führt zu dem Verächtlichen 'und das sind die Leute, die, wahnsinnig genug, mit den Waffen uns das Konubium abtrotzen wollen! uns, die wir doch weit mehr bedeuten als die Griechen, denen sie bereits einmal erlagen.' Nun dies 'wir' ausgeführt: Schilderung des italischen Lebens nach den Altersstufen: Kinder, Jünglinge, Männer, Greise. 'Und was tut ihr dagegen? ihr schmückt euch und lebt in träger Üppigkeit.' Folgerung: 'Darum geht ihr zu euren phrygischen Orgien in die Heimat und weicht uns Männern': die stärksten Beschimpfungen *o vere Phrygiae neque enim Phryges* und *sinite arma viris* am Schlusse. — Diese Eigenschaften behält auch die affektische Rede. Die Klagen des Aeneas an Pallas' Leiche beziehen sich nacheinander auf den Toten (XI 42—44), auf Euander (45—57), auf die Zukunft des Reiches und seinen Beherrscher, Julus (57. 58); bei Euander wird wieder erst an die Vergangenheit erinnert, dann die Gegenwart erwogen, drittens das Kommende vorausgesagt; zum Abschluß die *consolatio* vorweg genommen. Aeneas selbst stellt sich nicht in den Vordergrund und verschweigt, was er unmittelbar an Pallas verloren hat: er ist indirekt getroffen dadurch, daß des Toten nun vereitelte Freuden seine eigenen gewesen wären (42 fg.), daß er dem Vater gegenüber sich für den Sohn verantwortlich fühlte (45 ff. 55), und — was als selbstverständlich nicht gesagt zu werden braucht — daß er an der Zukunft der Seinen den wärmsten Anteil nimmt. — Didos erste Rede an den scheidenden Aeneas zerfällt in zwei Teile: Vorwürfe *(indignatio)* (IV 305—313), Bitten *(miseratio)* (314—330); der Übergang vom einen zum andern sehr ungezwungen: 'Du hast es so eilig mit deiner Flucht, daß du selbst der winterlichen Stürme nicht achtest, und doch ist

es nicht einmal die Heimat, sondern ein fremdes Land, dem du zustrebst': daran schließt sich von selbst der Gedanke an das was er aufgibt: *mene fugis?* Die Bitten wieder stützen sich auf das Vergangene 315—318, das Gegenwärtige 320—323, das Zukünftige 324—326: den Schluß bildet, unmittelbar hervorgerufen durch den Gedanken an die Zukunft, die Klage, nicht wenigstens im Bild eines Söhnleins den Geliebten weiter besitzen zu sollen: wenn etwas, so mußte dies letzte den Hartherzigen rühren und zum Verweilen zwingen.[1]) Wie Aeneas seinerseits die Vorwürfe einen nach dem andern kurz zurückweist, um dann ausführlich und Punkt für Punkt darzulegen, daß seine Abfahrt keine freiwillige sei, das brauche ich nicht zu zeigen.

So sicher nun auch der Dichter in diesen drei Fällen, die als Vertreter vieler anderer genügen werden, sich den Stoff disponiert hat, so sehr hat er doch andererseits vermieden, diese Disposition äußerlich hervortreten zu lassen: er verwischt die Gliederung mehr als daß er sie markierte. Die Unnatur, die darin liegt, daß ein heftig erregter Mensch die Äußerungen seiner Gefühle sorgfältig disponiert, wird durch größte Kunst der Natur wieder so weit wie möglich angenähert, das Knochengerüst der Rede so wohl überkleidet und die Übergänge so weich angelegt, daß man ein lebendes Gebilde, kein Skelett zu sehen glaubt. Also keine kühle *propositio*, sondern ein Sprung *in medias res*, ein Ausgehen vom Nächstliegenden; keine Ankündigung oder Hervorhebung der neuen Teile[2]), keine ausdrücklichen Schlußformeln; psychologische, nicht logische Gedankenfolge, ganz entsprechend dem Zweck der Rede, die bei Virgil weit überwiegend nicht auf den Verstand, sondern auf das Gefühl zu wirken berufen ist. Das gilt selbst von den Reden, die der rhetorisch kunstmäßigen *oratio* am nächsten stehen, den Versammlungsreden

1) Wenn Virgil, wie Servius berichtet, die Verse 323—326 *ingenti adfectu* rezitierte, so kann man sicher sein, daß er bei den Worten *saltem si qua mihi de te suscepta fuisset ante fugam suboles* 327 ganz andere Töne anwandte, leisere, zärtliche, wehmütige.

2) Wenn Aeneas IV 337, nachdem er einleitend seine Dankbarkeit beteuert hat, die eigentliche Verteidigung einführt mit *pro re pauca loquar*, so ist diese Ausnahme sehr wohl motiviert: er war im Begriff die Selbstbeherrschung zu verlieren — *dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus* — und ruft sich gleichsam selbst zu ruhiger Erörterung zurück.

von Venus und Juno in X, von Drances und Turnus in XI: sie argumentieren, und die Erwiderung geht beide Male auf die Vorrede so genau ein wie nur eine Replik im Senat oder vor Gericht, sogar mit Zitierung der gegnerischen Worte; aber sie bleiben dabei doch durchweg pathetisch, in allem einzelnen auf Gefühlswirkung berechnet, und nur in Turnus' Rede trifft man einen Ansatz zur rhetorischen Hervorhebung der Disposition [1]: die überlegte *oratio deliberativa* soll sich dadurch von der hitzigen *invectiva*, dem ersten Teil der Rede, deutlich abheben.

Die Gewöhnung des Dichters an diese disponierende Gestaltung der Rede ist so fest, daß er selbst da nicht völlig darauf verzichtet, wo er, wie bei den Klagen von Euryalus' Mutter (IX 481—497), durch die äußere Form und die Gedanken der Rede den Eindruck des völligen Außersichseins hervorrufen will; in einem einzigen Falle versteigt er sich zu abgerissenen Äußerungen wahnsinniger Erregung, in Didos Wutausbruch beim Anblick der absegelnden Flotte IV 590 ff.: aber selbst hier beruht die Wirkung mehr auf der äußern Form der Rede — lauter Ausrufe und Fragen — und ihrem an hellen Wahnsinn streifenden Inhalt, als auf der Zerstörung der normalen Gedankenfolge.

9.

Monologe sind bei Homer nicht eben häufig; Virgil hat mehrfach äußerlich an Homer angeknüpft, entfernt sich aber in Wahrheit sehr weit von ihm. Der Monolog, der uns den Widerstreit zweier Neigungen vorführt und den Sieg der einen motiviert [2] — das scheint die älteste Art zu sein, wie sie auch im Drama die größte Rolle gespielt hat —, dieser Entscheidungsmonolog findet sich bei Virgil nur einmal, bei Didos Entschluß zum Tode (IV 534 ff.), und da liegt, wie oben S. 132 gezeigt wurde, kein epischer, sondern

1) Die Abkehr von Drances, zugleich Übergang zum zweiten Teil: *nunc ad te et tua magna pater consulta revortor,* dann Erörterung dreier Möglichkeiten *si* . . (411—418), *sin* . . (419—433), *quod si* (434—444).

2) *Λ* 404 (Odysseus), *P* 91 (Agamemnon), *Φ* 553 (Agenor), *X* 99 (Hektor): in allen vier Fällen schwankt der Held, ob er Stand halten oder weichen soll, jedesmal leitet der Vers *ἀλλὰ τίη μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός* die Entscheidung ein: zum sicheren Beweis, daß ein *εὑρετής* hierin Schule gemacht hat. In allen anderen Fällen, wo zweifelnde Erwägungen schließlich zu einem Resultat führen, berichtet der Dichter selbst, vermeidet also den Monolog absichtlich oder kennt ihn noch nicht: z. B. *B* 3; *K* 5; *Ξ* 16; *Π* 646; *δ* 116.

ein dramatischer Typus vor: Dido schwankt nicht eigentlich zwischen verschiedenen Möglichkeiten, sondern macht sich (d. h. der Dichter dem Leser) klar, warum der verzweifelte Ausweg der einzig mögliche ist.[1])

Der Monolog kann weiter, ohne ein innerliches Zwiegespräch zu sein, dazu dienen, lediglich dem Leser die Empfindungen einer Person in einer bestimmten Situation, den Eindruck, den ein Ereignis auf ihn hervorbringt, zu schildern: diesen Monolog, der sich sonst bei Homer nur ganz vereinzelt findet[2]), hat der Dichter des Kalypsoliedes mit Vorliebe verwendet: er wurde dazu freilich fast notwendig durch die lange Vereinsamung seines Helden geführt, aber ein älterer Dichter hätte doch wohl die verschiedenen auftretenden Gottheiten benutzt, um uns im Zwiegespräch zu Teilnehmern an Odysseus' Empfindungen zu machen. Hier redet nicht nur Odysseus ausführlich *πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν* (*ε* 249 bis 312. 356—364. 408—423. 465—473), sondern auch Poseidon äußert sich zweimal (286—290. 377—399) im Selbstgespräch[3]), das zweite Mal freilich in gedachter Anrede an Odysseus.[4]) Das erste Mal äußert Poseidon seine zornige Überraschung über den veränderten Ratschluß der Götter: 'Odysseus ist schon den Phaiaken nahe, wo das Ende seiner Leiden ihm bestimmt ist. Aber er soll bis dahin noch genug der Unbilden erdulden.' Dieses Selbstgespräch hat Virgil mit der ganzen Anlage der Szene in I übernommen und in der oben S. 178 bezeichneten Weise in VII gesteigert wiederholt; aber er gibt, statt des einfachen Selbstgesprächs, sozusagen Selbstansprachen, in denen sich Juno nicht die einfachen Tatsachen, sondern die Gründe vorführt, weshalb

1) Über den in II (577) interpolierten Monolog des Aeneas s. ob. S. 45 ff.

2) *Σ* 6 Achill vor der Nachricht von Patroklos' Tod; *Φ* 54 Achill beim Anblick des Lykaon; *X* 297 Hektor nach des vermeintlichen Deiphobos Verschwinden: hier ist gar nicht mehr der Monolog ausdrücklich als solcher bezeichnet, sondern es heißt einfach 296 *φώνησεν*, 306 *φωνήσας*. In der Odyssee (außerhalb *ε*) die beiden Parallelmonologe nach der Ankunft in Scheria (*ζ* 119) und Ithaka (*ν* 200), ferner die sehr geflissentlich als Anrede an die *κραδίη* gekennzeichneten Worte *υ* 18. Dagegen Penelopes Klagen *υ* 61, die recht eigentlich Selbstgespräch sind, führt der Dichter als Gebet an Artemis ein.

3) Man vergleiche damit etwa die Schilderung von Poseidons oder Heras Gefühlen *N* 10 ff.; *Ξ* 153 ff.

4) Wie Zeus' Anrede an den fernen Hektor *P* 201.

und worüber sie ergrimmt sei und ergrimmt sein müsse. Virgil ist vom Drama und aus der hellenistischen Dichtung die pathetische Monodie, die durch das Wühlen in Schmerz oder Entrüstung den Zuhörer zum ὁμοιοπαθεῖν zu bringen bestimmt ist, so sehr gewohnt, daß ihm die Monologe des Poseidon und Odysseus notwendig matt und wirkungslos erscheinen müssen. Darum gibt er denn auch weiterhin beim Seesturm von der langen Betrachtung des Odysseus seinem Aeneas (94—101) nur den letzten Teil, auch diesen pathetisch gesteigert und von den argumentierenden Schlußversen [1]) entlastet: es ist mehr ein an die Götter *(duplicis tendens ad sidera palmas)* gerichteter Stoßseufzer, als ein Selbstgespräch. So wird VI 186 das im Selbstgespräch geäußerte Verlangen des Aeneas nach dem verheißenen Zweig ausdrücklich als ein *precari* bezeichnet, wie auch die gleich (194 ff.) folgenden Bitten an die Tauben und Venus: der kurze Monolog hat dort wesentlich die technische Bedeutung, als Stichwort für die unmittelbar darnach erscheinenden Tauben zu dienen, deren Bedeutung sonst nicht ohne weiteres empfunden würde. In die Form des Gebets kleidet Virgil auch die Schmerzensrufe des von Juno auf dem Schiffe entführten Turnus X 668 ff.: zu Beginn vorwurfsvolle Worte an Juppiter, zum Schluß Bitte an die Winde: die folgende zweifelnde Überlegung dagegen berichtet der Dichter selbst. Oben S. 133 fg. wies ich darauf hin, wie Virgil auch bei Dido das schlichte Selbstgespräch durch andere Formen — teils Wiedergabe bloßer Gedanken, teils eigenartig motivierte laute Rede — zu umgehen sucht.

Die Totenklage ist, wie Homer [2]) sehr deutlich zeigt, nicht eigentlich Monolog, sondern dazu bestimmt gehört zu werden: die ursprünglichen, unwillkürlich lauten Ausbrüche des Schmerzes sind zur stehenden Sitte des θρῆνος geworden. So bei Virgil die Klagen des Euander (XI 152), Aeneas (XI 42), der Mutter des Euryalus (IX 481), der Anna (IV 675) [3]): aber während Aeneas

---

1) ε 311 fg. *τῷ κ' ἔλαχον κτερέων, καί μευ κλέος ἦγον Ἀχαιοί· νῦν δέ με λευγαλέῳ θανάτῳ εἵμαρτο ἁλῶναι.* Darüber mehr im 5. Kapitel.

2) *Ω* 725 u. s. w. an der Leiche des Hektor, wie *Τ* 287. 315 an der Leiche des Patroklos. *Χ* 430 *Τρῳῇσιν δ' Ἑκάβη ἁδινοῦ ἐξῆρχε γόοιο* 476 (Andromache) *ἀμβλήδην γοόωσα μετὰ Τρῳῇσιν ἔειπεν.*

3) Auch die kurzen Worte des Aeneas nach Palinurus' Tod V 870 fg. darf man wohl hierherziehen.

gefaßte Abschiedsworte spricht, Euander nach langen stummen Tränen den Mund zur feierlichen Klage öffnet, so sollen die Worte der beiden Frauen das unmittelbar hervorbrechende Gefühl mimisch darstellen: auch das ist dramatische, nicht altepische Art. Virgil hat dies ausgedehnt auf die Klagen der Juturna XII 872, die ihren Bruder in Todesnot verlassen muß: sie redet zwar Turnus an, dem sie bis dahin in der Gestalt des Metiscus zur Seite stand, aber Virgil kann nicht gemeint haben, daß ihre Klagen dem Angeredeten wirklich zu Ohren kommen; die feststehende Form der Klage-Monodie ist am unrechten Orte verwendet.

Näher als Homer und Apollonios (bei dem nur die einsame Medea monologisiert: III 464. 636. 770. IV 30) steht der Art des virgilischen Monologs die pathetische Kleindichtung älterer und jüngerer hellenistischer Zeit; inhaltlich, insofern auch bei ihr der Monolog weniger Ausdruck von Zweifeln, Gedanken, Empfindungen als Träger höchsten Affekts ist; formal, insofern auch sie dem Pathos des Inhalts entsprechend mit Vorliebe den Monolog vom Redenden nicht an sich selbst, sondern an einen gedachten Hörer, die Götter oder die abwesende Geliebte, die Gestirne oder die Bäume des Waldes richten läßt. Inmitten dieser zum Halbdialog gesteigerten Monologe stehen bei Virgil die beiden echten Monologe der Juno vereinzelt: sie entspringen bewußter und absichtlich in die Augen fallender Homerimitation, ohne doch dabei das spezifisch Moderne des virgilischen Stils zu verleugnen.

10.

Ein kurzes Wort über das Verhältnis der virgilischen Kunst zur Rhetorik wird hier am passendsten seine Stelle finden. Das Wertvollste freilich, was Virgil ebenso wie Horaz und ihresgleichen der rhetorischen Schulung verdankten, beschränkt sich nicht auf das Gebiet der Rede: ich meine die Sprachkunst, die Sorgfalt und den feinen Takt in der Wahl der Worte, die Klarheit und Präzision des Ausdrucks, die Freiheit zugleich und die Gebundenheit der Periode. Das erfordert freilich, da auf diesem Gebiete noch so gut wie nichts getan ist, gründlichste und ausführlichste Betrachtung: aber es fällt außerhalb unseres Gebietes. Aber in der Rhetorenschule hatte ja Virgil nicht nur die Rede formal zu stilisieren, sondern auch inhaltlich auszustatten gelernt; und es ist nicht zu bezweifeln, daß ihm die so erworbene Kunst

der Inventio bei seiner Poesie sehr zu statten kam. Vor allem deshalb, weil ein Hauptziel seiner Poesie, die Erregung des πάθος, zugleich eines der Hauptziele kunstvoller Prosarede war und also auch in der Lehre von der Inventio eine hervorragende Rolle spielte. Wir werden uns natürlich hüten müssen, schulmäßige Anwendung der τόποι überall da zu wittern, wo ein poetisches Motiv sich mit einer rhetorischen Vorschrift notdürftig zur Deckung bringen läßt: nichts kläglicher und öder, als die Behandlung, die Macrobius dem virgilischen Pathos vom schulmäßig rhetorischen Standpunkte angedeihen läßt. Aber andererseits darf nicht bezweifelt werden, daß auch Virgil, wenngleich nicht entfernt in dem Maße wie Ovid und die Späteren, durch die feststehenden Schemata gewisser Redegattungen beeinflußt worden ist. So hat, nachdem Marx in der 4. Ecloge das Schema des λόγος γενεθλιακός gezeigt hatte, Norden die τόποι des λόγος πανηγυρικός in dem Lobpreis des Augustus VI 791 ff., des λόγος ἐπιτάφιος in der Klage um Marcellus VI 868 ff. aufgewiesen. Man kann diese Beobachtungen vielleicht noch etwas weiter ausdehnen, und z. B. in Annas zuredender Antwort an Dido die τόποι einer Suasoria wiederfinden; den seltsamen Einwurf, den sich Turnus IX 140 in einer Cohortatio selbst macht (*'sed periisse semel satis est'*) und widerlegt, auf eine nicht ganz zeitgemäße Erinnerung an die von den Rhetoren geforderte ἐλέου ἐκβολή zurückführen; ja man mag selbst in den Abschiedsworten, die Aeneas III 493 ff. an Helenus und die Seinen richtet, die Vorschriften des λόγος συντακτικός sehr viel besser befolgt finden, als in dem von den Rhetoren angeführten homerischen Beispiel, dem Abschied des Odysseus von den Phäaken: sehr weit wird man bei Virgil mit solch rhetorisch-technischen Gesichtspunkten nicht kommen, wenn man nicht, wie die spätereren lateinischen Rhetoren, darauf ausgeht rhetorische Kunstgriffe mit virgilischen Beispielen zu belegen, sondern vielmehr darauf, Virgil aus der rhetorischen Doktrin heraus zu erklären. Bedarf es doch selbst in den angeführten Beispielen eines geschärften Blickes, um das Schema unter der poetischen Hülle, die ihm Virgil übergeworfen hat, aufzufinden: er dachte eben nicht wie Ovid, der sich gar nicht scheute, vielmehr stolz darauf war als Dichter seine rhetorische Bildung zur Schau zu tragen. Wir sahen, wie Virgil auch die Disposition seiner Reden, von wenigen für sich stehenden Fällen abgesehen, eher verbirgt als

hervorhebt. Daß eine solche Disposition freilich stets vorhanden sein müsse, war ihm selbstverständlich; so wenig er den Worten und Wortfügungen des gemeinen Lebens in seinem Epos eine Stelle gab, so wenig hielt er die Gedankenfolge oder Gedankenunordnung der alltäglichen Rede für fähig in den erhabenen Stil einzugehen; wenn sich ihm aber die Gedanken leicht und zwanglos in schöner Folge aneinander reihten, so verdankt er auch dies der Übung der Rhetorenschule, durch die seine natürliche Anlage mächtig gefördert werden mußte; und gleichfalls dort hat er die Fähigkeit ausgebildet, auf dem Pathos seiner römischen Leser wie auf einem vertrauten Instrumente zu spielen, sodaß ihm jeden Augenblick die Formen, in die er sein eigenes Gefühl zu gießen hatte, um das anderer zu erregen, mühelos zu Gebote standen. Er mag auch hier gelegentlich versagender Inspiration durch die Erinnerung an erlernte Definitionen und Analoga aufgeholfen haben [1]: aber auch in der Behandlung des Pathos zeigt er sich gegenüber Ovid als der rhetorisch gebildete gegenüber dem rhetorisch verbildeten Dichter und steht, so wenig er auch realistische Naturtreue anstrebt, der Lebenswahrheit zweifellos ein gutes Teil näher als der moderne, namentlich nordische Leser zunächst anzunehmen geneigt ist. Seine Helden sind antike Italiener, dem Affekt in jeder Gestalt aufs leichteste zugänglich, aber auch gewohnt, ihn nicht stumm im Busen zu bergen, sondern in leicht strömender Rede zu äußern. Wo das der Brauch ist, bilden sich notwendig bestimmte Formen des Vortrags aus, die auch dem leidenschaftlich Erregten jederzeit zu Gebote stehen und es ihm ermöglichen, seinen Affekt mit einer Fülle und Kraft, Ordnung und Klarheit der Rede zu entladen, die einem Hörer unnatürlich erscheinen kann, der selbst sich kaum je zu einer lauten Äußerung seines Affekts hinreißen läßt. Man kann sicher sein, daß Virgils Publikum an vielen Stellen natürlichen, wenn auch veredelten Ausdruck wahren Gefühls zu hören meinte, wo moderne Kritiker mißbilligend über die dem Leben und der Wahrheit entfremdete 'Rhetorik' das Haupt zu schütteln pflegen.

---

1) s. o. 283, 1 über die Behandlung der χάρις I 597 ff.

Viertes Kapitel.

Komposition.

Aristoteles hatte gelehrt, daß wie in der Tragödie so auch im Epos Einheit der Handlung erforderlich sei; er hatte das Mißverständnis beseitigt, als könne diese Einheit durch die der Person oder des Zeitabschnitts ersetzt werden, hatte weiter die einheitliche Handlung als eine ganze und in sich abgeschlossene Handlung, mit Anfang, Mitte und Ende, definiert, die zwar aus Teilen bestehe, aber nur aus integrierenden Teilen, von denen man keinen beseitigen oder verrücken könne, ohne das Ganze zu beeinträchtigen. Wie ein Epos scheinbar diesen Bedingungen entsprechen und dennoch der künstlerischen Einheit ermangeln kann, zeigt das Epos des Apollonios (wobei wir vom Episodischen zunächst absehen): er hat sich als einheitliche Handlung die Fahrt der Argonauten gewählt, beginnt ganz ordnungsgemäß mit dem Anlaß und endet mit der Rückkehr an den Ausgangspunkt: das war doch wohl, meinte er, eine *ὅλη καὶ τελεία πρᾶξις*. Es entging ihm, daß nicht die Fahrt als solche, sondern ihr Zweck, die Gewinnung und Sicherung des Vließes, die *πρᾶξις* ist, auf die sich das Interesse des Lesers richtet: daß also die ausführliche Schilderung der Rückfahrt, die nach der Rettung aus Kolchis noch viele hundert Verse in Anspruch nimmt, als unorganisches Anhängsel erscheint und der Einheit des Ganzen, statt sie zu erfüllen, Abbruch tut. Virgil hat die Regeln des Aristoteles zu befolgen gesucht und aus dem Mißgriff des Apollonios gelernt. Im Mittelpunkt seines Gedichts steht der Held, von dem es den Namen trägt, aber nicht er bildet die Einheit, sondern eine Handlung: die Übersiedelung der Troer oder die Überführung der Penaten von Troja nach Latium. Die Ankündigung des Stoffes im Prooemium geht aus von Aeneas, *arma virumque cano;* was von ihm gesagt wird, führt zur Angabe des Ziels, das der Handlung

gesteckt ist, *dum inferret deos Latio;* die Schlußworte heben die Bedeutung dieser Handlung hervor: *genus unde Latinum Albanique patres atque altae moenia Romae.* Den Ausgangspunkt der Handlung bildet die Eroberung Trojas [1]); den Endpunkt aber nicht, wie man vielleicht nach den Worten des Prooemiums erwarten könnte, die Gründung der Stadt Lavinium, sondern die Beseitigung des letzten Hindernisses, das der definitiven Ansiedelung im Wege stand: der Tod des Turnus; damit ist das poetische Interesse des Stoffes erschöpft. Man kann zweifeln, ob Aristoteles, der seine Regeln aus Ilias und Odyssee abstrahierte, diesen Schluß als berechtigt angesehen und der Handlung der Aeneis das Prädikat τελεία zuerkannt haben würde [2]); in der Tat muß man sich klar machen, daß hier mit großer Kühnheit dramatische Technik auf das Epos übertragen ist. Ilias und Odyssee enthalten zwar Hinweise auf künftige Erlebnisse der handelnden Personen, aber die Handlungen der Gedichte selbst werden mit allen ihren nächsten und unmittelbaren Konsequenzen zu Ende geführt. Das Drama begnügt sich damit, den Knoten gelöst, den Ausgang gezeigt zu haben: ihn selbst vorzuführen ist in zahlreichen Fällen aus technischen oder poetischen Rücksichten unmöglich: genug wenn wir wissen, daß Philoktet nach Troja ziehen, daß Herakles den Feuertod sterben wird; ja Sophokles darf sich im König Oedipus erlauben die nächste Zukunft seines Helden im Ungewissen zu lassen, nachdem er ihn innerlich vernichtet gezeigt und damit der Tragödie Stoff erschöpft hat. Deutlicher wird das ja noch bei der Komödie: die ist zu Ende, wenn der Vater in die Verlobung gewilligt hat oder sonst die Hindernisse beseitigt sind, die der Erreichung des eigentlichen Zieles im Wege standen. In diesem Sinne also hat auch Virgil das τέλος seiner Handlung angesetzt: wir wissen, was Latinus nach Turnus' Tode tun wird (XII 38), wir wissen, daß Lavinia sich der von ihrem Vater nach Götterratschluß befohlenen Ehe so wenig weigern wird wie irgend eine römische Jungfrau dazu im Stande wäre; wir haben endlich aus Juppiters Munde vernommen, wie die Vereinigung der beiden Völker sich gestalten wird (XII 834 ff.): der Vorhang kann fallen. [3])

---

1) S. oben S. 3.

2) τελευτή . . ὃ αὐτὸ μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι . . μετὰ δὲ τοῦτο οὐδὲν ἄλλο a. p. 7, 1450 b 29.

3) Man erinnere sich des Urteils antiker Kritiker über den zweiten

2.

Die zweite Forderung ist, daß die einzelnen Teile des Epos notwendige Bestandteile des Ganzen sein sollen. Damit will Aristoteles nicht verboten haben, die Handlung durch gelegentliche Episoden zu unterbrechen — lobt er doch selbst (a. p. 23, 1459a 35) die zahlreichen Episoden Homers, wozu er z. B. den Schiffskatalog rechnet —; er scheint nur — genauer spricht er darüber sich nicht aus — verlangt zu haben, daß auch die Episode sich mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit aus der Handlung ergebe und zum Ganzen derselben etwas beitrage. Tadelnswert erscheint ihm jedenfalls eine 'episodenhafte' Fabel (9, 1451 b 34), d. h. eine solche, deren einzelne Abschnitte weder mit Wahrscheinlichkeit noch mit Notwendigkeit aufeinanderfolgen, also, wie wir positiv ergänzen dürfen, rein zufällig oder willkürlich aneinandergereiht erscheinen. Das berührt sich also mit der Forderung einer sorgfältigen Motivierung, ist aber damit nicht identisch; ein Stück Handlung kann an sich trefflich motiviert sein und doch als störende Episode aus dem Ganzen herausfallen, wenn es neben der Haupthandlung steht, statt aus ihr sich zu ergeben und in sie zurückzuführen. Prüfen wir darauf hin die Komposition der Aeneis, so tritt die Absicht Virgils, der aristotelischen Regel zu folgen, klar zu Tage.

Die Haupthandlung der ersten Hälfte der Aeneis ist die Fahrt des Aeneas von Troja nach Latium. Buch II behandelt ihren Anlaß, III ihren ersten, zwar längeren aber inhaltsloseren Abschnitt, IV, V und VI ihre drei letzten Stationen. Die wesentlichen Teile dieser drei Bücher, Didos Leid und Tod, Wettspiele, Nekyia, sind als Episoden konzipiert; das hat alle vom Dichter nachträglich aufgewandte Kunst nicht verbergen können; den Versuch aber, die Episoden zu notwendigen Bestandteilen des Ganzen zu machen, hat er unternommen. Die Liebe zu Dido ist die stärkste 'Versuchung', die an den Helden herantritt; er ist in Gefahr ihr zu erliegen und sein Ziel für immer zu vergessen; aber er ermannt sich und überwindet. Soweit würde die strengste Kritik nichts einzuwenden haben; der Kern aber von IV trägt

---

Teil von Sophokles' Aias, schol. 1123 *μετὰ τὴν ἀναίρεσιν ἐπεκτεῖναι τὸ δρᾶμα θελήσας ἐψυχρεύσατο καὶ ἔλυσε τὸ τραγικὸν πάθος.*

nur in seinem ersten Teile, solange Dido noch Versuche macht, den Scheidenden zu halten, zur Haupthandlung etwas bei, alles weitere lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers von ihr und der Hauptperson ab. Virgil wird sich dabei beruhigt haben, daß auch die Haupthandlung während jener pathetischen Szenen nicht stockt, wir sie auch nicht aus dem Auge verlieren; unerlaubt episodisch wäre ihm wohl nur erschienen, nach Aeneas' Abfahrt das Leiden der Verlassenen und ihren Weg zum Tode zu schildern.

Die Wettspiele sind, wie wir sahen, zur Voraussetzung des Schiffsbrandes geworden, der einerseits die letzte schwere Prüfung des Aeneas bildet, andererseits zur Gründung von Segesta führt, dem wichtigsten dauernden Ergebnis von Aeneas' Irrfahrten. Somit sind sie an sich als notwendiger Bestandteil zu betrachten, freilich mit einer über diese Bedeutung hinausgehenden Ausführlichkeit behandelt und zur selbständigen Episode geworden.

Die Nekyia mit der Haupthandlung organisch zu verbinden, ist Virgil sichtlich am schwersten gefallen. Er hatte den Plan, Aeneas in die Unterwelt zu führen, offenbar ganz unabhängig von einer Motivierung gefaßt: hier bot sich eine unvergleichliche Gelegenheit, mit Homer zu wetteifern, nicht nur in der Form, sondern vor allem im Gehalt: an Stelle des Mythos der Odyssee sollte eine Dichtung voll ernster und erhabener Weisheit und voll begeisterten nationalen Gefühles treten; Odysseus hatte der Oberwelt allerhand merkwürdige Kunde mitgebracht, Aeneas durfte die Bösen bestraft, die Guten belohnt sehen, durfte sich in die Geheimnisse des Lebens nach dem Tode einweihen lassen und die Herrlichkeit Roms und seines größten Sohnes, des Augustus, schauen. Dafür also war gesorgt, daß dieser Gesang den sachlichen Tendenzen der ganzen Dichtung in hervorragendem Maße diente; aber wie war es einzurichten, daß er auch der Handlung des Gedichts diente? Virgil stand zunächst im Banne Homers: Odysseus wird von Kirke in die Unterwelt geschickt, um die Seele des Teiresias zu befragen, die ihm Aufschluß geben werde über die Mittel und Wege der Heimkehr. Wirklich belehrt ihn Teiresias über diese Dinge, aber die ganze Prophezeiung bleibt folgenlos: was Odysseus über die Zustände in der Heimat hörte, hat er gleich darauf im Gespräch mit Antikleia schon wieder vergessen; über den Heimweg weiß Kirke sehr viel genauere Auskunft zu geben; die spätere Versöhnung des Poseidon wird

in der Odyssee nicht vollzogen. Das Motiv erschien aber Virgil zunächst brauchbar; den vorläufigen Versuch, es zu verwenden, haben wir VI 890—892: Anchises belehrt den Sohn über die ihm bevorstehenden Kriege, über die Völker und die Stadt des Latinus, über die Mittel aller Schwierigkeiten Herr zu werden. Das hat aber in Virgils Plan keinen Bestand gehabt; er mochte einsehen, daß das Motiv für die folgende Entwickelung ebenso wenig brauchbar sei wie in der Odyssee, denn wenn Aeneas alles Kommende genau weiß, gibt es für ihn später keinen Zweifel, keine Enttäuschungen, keine Sorgen mehr. So hat er denn die entsprechende Prophezeiung der Sibylle übertragen: ihre dunklen Rätselworte greifen der späteren Entwickelung nicht vor. Für den Abstieg der Aeneas bedurfte er danach eines neuen Motivs, das wohl bei der Ausführung des ersten Entwurfs schon aufgetaucht war, jetzt aber in den Vordergrund trat. Für Aeneas ist nun die treibende Macht, die ihn selbst die Schrecken der Unterwelt bestehen heißt, seine *pietas*, der Wunsch, den geliebten Vater, der selbst nach ihm verlangt, noch einmal zu begrüßen, nicht, wie es wohl auf Erden möglich ist, in rasch verfließender Vision, sondern in wirklichem Beisammensein und liebevollem Zwiegespräch. Diese Tat des Aeneas würde nun zwar zu seiner Charakterisierung, aber nicht zur Entwickelung der Handlung etwas beitragen: das geschieht, wie ich oben S. 270 zu zeigen suchte, durch die protreptische Bedeutung der Nekyia: Aeneas soll für den schwereren Teil seiner Aufgabe, der ihm in Latium bevorsteht, endgültig gestärkt und gefestigt werden. Alle eschatologische Mythologie dient ja nach des Dichters Meinung dazu, die Menschheit im Streben nach dem Guten zu stützen und zu stärken; es ist nicht anders hier, wo Aeneas, statt zu hören, selbst schauen darf. — Wie weit es Virgil gelungen ist, diese Intention klar herauszuarbeiten, steht hier nicht in Frage; es kommt nur darauf an, ob die Intention und damit Virgils Streben nach organischer Einfügung auch der Nekyia richtig erkannt ist.

Die Handlung der zweiten Hälfte des Gedichts führt vom Eintreffen des Aeneas in Latium bis zur endgültigen Sicherung der troischen Ansiedelung. Von größeren Bestandteilen kann man als episodisch konzipiert die Aristie der Camilla bezeichnen; um sie zu ermöglichen, müssen Aeneas und Turnus vom Schauplatz entfernt werden, und der Dichter lenkt in die Haupthand-

lung dadurch wieder ein, daß die Niederlage der Camilla den Turnus nach Laurentum zurückruft und somit der Hinterhalt, der Aeneas gefährlich geworden wäre, vereitelt wird. Aber das Motiv von Aeneas' Sonderexpedition ist nicht einwandfrei durchgeführt und der Eindruck des Episodischen nicht völlig beseitigt. Im übrigen enthält die zweite Hälfte an Episoden im Sinne des Aristoteles die Kataloge in VII und X, die zu Beginn des Krieges durchaus an ihrem Platze sind; die Euanderszenen in VIII, vortrefflich mit dem Gang der Haupthandlung verbunden; die Nisusgeschichte in IX, die nur Bedeutung innerhalb des einen Buches hat und unten zur Sprache kommen wird, wie auch die Schildbeschreibung in VIII: auch bei dieser ist die nachträgliche Motivierung unverkennbar.

3.

Was bisher von der Einheit des Gedichts gesagt wurde, bezog sich auf den ungestörten Gang der Handlung, den logischen Zusammenhang des Ganzen. Wir sahen, daß Virgil diesen zwar angestrebt, aber nicht die Spuren davon hat verwischen können, daß die Einzelteile des Gedichts nicht sämtlich aus einer einheitlichen Konzeption organisch erwachsen sind. Die recht eigentlich künstlerische Einheit, die zugleich Einheit der Konzeption und der Wirkung bedeutet, zeigt sich bei Virgil in den Einzelteilen; wo immer ein Bestandteil des Gedichts durch den Inhalt als abgeschlossen kenntlich wird, hat ihn Virgil auch als künstlerische Einheit gegeben.

Solche Einheiten bilden, um mit dem Unwichtigsten zu beginnen, Namenreihen und sonstige Aufzählungen, die an sich künstlerischer Form zu widerstreben scheinen; ist die Zahl noch dazu groß, so tritt leicht Einförmigkeit und Unübersichtlichkeit hinzu und vollendet den Eindruck einer formlos zufälligen Anhäufung. Das einfachste Mittel, dem zu begegnen, ist die symmetrische Gruppierung der Einzelheiten, wodurch ein gegliedertes und übersichtliches Ganzes entsteht; ferner wird, wo es angeht, sachlich Verwandtes zusammengefaßt und damit dem Hörer die einheitliche Apperzeption des Ganzen erleichtert. Im Kleinen zeigt sich jene Gruppierung z. B. bei der Liste der dem hölzernen Roß Entstiegenen (ob. S. 23, 3) oder bei den Namenhaufen der Aristien (ob. S. 215 ff.); im Großen ist das Prinzip am besten aus

der Heldenschau in VI ersichtlich. An die dreißig Namen aus der Geschichte Roms werden da genannt und ihre Träger zumeist, kürzer oder ausführlicher, charakterisiert; ungegliedert wäre diese Liste ein Monstrum. Virgil bildet drei Gruppen[1]) — die albanische Deszendenz des Aeneas bis auf Romulus, die Helden der älteren, sagen wir stadtrömischen Zeit, die Helden des werdenden Weltreichs[2]) — ohne sich im einzelnen an die Chronologie zu binden; die zweite Gruppe ist von der ersten und dritten geschieden, nicht durch unpoetische Abschluß- und Übergangsformeln, sondern durch zwei Bilder aus der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit: an Romulus anschließend der *alter Romulus* Augustus, an die Gallierbesieger Torquatus und Camillus Galliens Eroberer Caesar mit seinem Gegner Pompeius. Diese Einschiebsel sind durch ihre Stellung aus der Menge der übrigen herausgehoben und dienen zugleich dazu, die pedantische chronologische Reihenfolge zu unterbrechen und den Schein des Zufälligen gerade so weit hervorzurufen, daß er die Übersichtlichkeit des Ganzen nicht beeinträchtigt. Der jugendliche Marcellus als dritte zeitgenössische Erscheinung schließt das Ganze ab, angeknüpft an die dritte Gruppe durch seinen Ahn, den Eroberer von Syrakus, der das notwendige Pendant zu dem an letzter Stelle der dritten Gruppe genannten Fabius Maximus bildet.[3]) — Eine Aufzählung im

1) Die Gruppierung a b a b a gibt Deuticke richtig an; über die Auswahl und Anordnung der Personen hübsche Bemerkungen bei Belling, Studien über die Kompositionskunst Vergils i. d. Aen. (Lpz. 1899) 17 ff. Der Einfall Cimas (Analecta Latina, Mail. 1901, 5), daß die republikanischen Helden der zweiten Gruppe 824 ff. alle dem Vaterland ein ähnliches Opfer gebracht hätten wie Brutus, ist sehr gesucht und z. B. für die Drusi nur gewaltsam durchzuführen.

2) Nur Cossus gehört eigentlich in die zweite Gruppe; vgl. Belling 21. Die Zeit des Serranus ist unbestimmbar: Klebs in Wissowas R. E. II 2095.

3) Bei dem Seitenstück der Heldenschau, der Schildbeschreibung in VIII, konnte die Gliederung einfacher sein: hier handelt es sich um eine geringe Anzahl von Bildern, die jedes für sich betrachtet sein wollen und für sich wirken. So zerfällt das Ganze in zwei durch den annähernd gleichen Umfang als Pendants bezeichnete Massen: Bilder aus der grauen Vorzeit und Bilder aus der leuchtenden Gegenwart; jene Reihe abgeschlossen durch die Erwähnung der *Salii* und *Luperci,* also der altertümlichsten Reste altrömischen Gottesdienstes, diese durch ein Bild gegenwärtiger Götterverehrung, das Sieges- und Friedensfest des Augustus. Homer hatte ein abgeschlossenes Weltbild gegeben, das will Virgil in anderer Weise tun: auf

eigentlichsten Sinne sind die beiden Kataloge in VII und X; einfache Aneinanderreihung wie die Boiotie sollten auch diese nicht sein. Virgil stellt in VII an die Spitze Mezentius und Lausus, an den Schluß Turnus und Camilla, so die minder Hervorragenden einrahmend durch die wenigen, denen Hauptrollen im Kampf zugedacht waren. Von diesen Anfangs- und Schlußpunkten ausgehend hat er sich das übrige zurechtgelegt, so daß nun im ganzen folgendes Bild entsteht: zuerst das nächstliegende — Caere und Aventin, Tibur und Praeneste —, dann wird mit drei Paaren zusammengehöriger der weitere Umkreis erschöpft — Falisker und Sabiner, Auruncer und Süd-Campaner[1]), Aequiculer und Marser — und zum Schluß kehren wir wieder in die nächste Umgebung zurück: Aricia und Ardea, dazu als letzte die Volskerin Camilla. Man soll den Eindruck einer Linie erhalten, die an ihren Ausgangspunkt zurücklaufend ein geschlossenes Ganzes umschreibt.[2])

4.

Diesen Aufzählungen am nächsten stehen Handlungen, die sich aus einer Reihe gleichartiger aufeinander folgender Szenen zusammensetzen. Zur künstlerischen Einheit werden solche Handlungen, wenn es gelingt, sie zu einer notwendigen Folge zu verknüpfen; wo das nicht angeht, wie z. B. bei den Wettspielen, vermag doch symmetrische Gruppierung in Verbindung mit Abwechselung und Steigerung den Eindruck der lockeren Anhäufung abzuschwächen (ob. S. 145). Im übrigen hat Virgil mehrfach das Episodische, das solchen Handlungen anhaftet, glücklich über-

---

Erden spielt die erste Reihe der Bilder, in den *arva Neptunia* (695) die Hauptszenen der zweiten; zwischen beiden werden ergänzend die *Tartareae sedes, alta ostia Ditis* eingeschoben, begreiflicherweise aber hier ganz kurz und mit ausschließlicher Rücksicht auf Römisches (Catilina, Cato) berührt.

1) Warum stehen diese zwischen den eng benachbarten Sabinern und Aequern? Doch wohl nur, weil Virgil so die Gliederung nach Paaren deutlicher zum Ausdruck zu bringen meinte.

2) Anders gegliedert ist der Etruskerkatalog in X: acht Führer, die ersten vier aus dem eigentlichen Etrurien (auch hier sind die geographisch entferntesten in die Mitte genommen), die zweiten vier (schon die Symmetrie fordert, daß *Cinyrus* oder *Cunarus* 186 der Name eines Führers sei) von außerhalb, zwei Ligurer und zwei Mantuaner.

wunden. In Episoden aufgelöst ist z. B. die Iliupersis bei Quintus und Tryphiodor: wir haben eine Fülle von Einzelereignissen vor uns, die beliebig verringert oder vermehrt oder umgestellt werden könnten, ohne daß dies Einfluß auf die Komposition hätte. Virgil setzt an Stelle dessen eine streng geschlossene, auf ein bestimmtes Ziel zustrebende Erzählung, in der die einzelnen Ereignisse — Panthus, Androgeos, Coroebus' List, Kassandras Raub, Bestürmung der Burg, Priamus' Tod — notwendige Glieder sind, deren keines seine Stelle mit einem anderen tauschen könnte. Episodisch ist die Erzählung von Aeneas' Irrfahrten bei Dionys: der einzige Faden, an dem wir geführt werden, ist der geographische, aber wenn der Stationen halb so viel oder doppelt so viel wären, würde die Komposition nicht alteriert werden. Bei Virgil sind bis zur ersten Landung in Italien alle einzelnen Stationen, von der kurzen Erwähnung Actiums abgesehen, notwendige Etappen auf dem Weg zu dem von Anfang an vorgezeichneten Ziel. Episodisch ist ein großer Teil der Kampfschilderungen bei Homer; bei Virgil hat in jedem der vier Bücher jedes Einzelglied seine feste Stelle im Ganzen: eine Reihe von Einzelerfolgen, die in sich wieder wohl gegliedert sind, bilden immer eine Phase des Gesamtkampfs, der nach einer bestimmten Richtung dadurch gefördert wird; am Schlusse jedes Akts ist ein festes Ziel erreicht. Episodisch endlich ist die Nekyia der Odyssee angelegt: die Folge der Gruppen — Heroinen, Heroen des troischen Kreises, andere Verstorbene — erscheint zufällig; aus der großen Zahl der Gespräche, die Odysseus geführt hat, greift er die wichtigsten heraus, könnte aber noch viel mehr berichten; aus der großen Zahl der längst Verstorbenen sieht er sechs — er würde noch viel mehr gesehen haben, hätte ihn nicht die blasse Furcht vertrieben. Aeneas sieht nicht zufällig dies und jenes; sein Weg führt zu Anchises, und auf diesem Wege berührt er notwendig die sämtlichen Abteilungen der Unterwelt und sämtliche Klassen von Verstorbenen sieht er oder hört von ihnen, von den noch nicht Begrabenen an bis zu denen, die schon wieder aufsteigen wollen zu neuem Leben. Er unterhält sich auch nicht mit beliebig vielen: von jenen ersten spricht er Palinurus an, von den Opfern unglücklicher Liebe Dido, von den Kriegsgefallenen Deiphobus: überall ist das Bedürfnis zur Anrede so einzig motiviert, daß wir das Gefühl haben, es seien dies auch die einzigen, zu denen er

reden mußte.[1]) Und so spricht im Elysium nur der eine Musaeus, im Lethetal der eine Anchises: man mache sich klar, wie groß der Unterschied wäre, wenn an Stelle dieser einzelnen einmal zwei träten: sofort würde man die Empfindung haben, es könnte auch mehr sein oder weniger: man würde den Eindruck des Notwendigen verlieren.

5.

Damit eine Handlung, die ein Ganzes in sich bildet, auch als Einheit empfunden werde, muß sie einen deutlich hervortretenden Mittelpunkt haben, auf den sich das Interesse konzentriert. In der Mehrzahl der bisher besprochenen Fälle hatte der Dichter den Vorteil, daß die gesamte Handlung sich um eine Person, Aeneas, gruppiert und diesen zu einem bestimmten Ziele führt. Virgil hat sich aber auch sonst dieses Mittels mit Bewußtsein bedient, um eine Einheit herzustellen. Man prüfe nach, wie kunstvoll in der Szene von Priamus' Tod (die aus den oben S. 41 angeführten Gründen zur abgeschlossenen Handlung gemacht wird) Priamus selbst in den Mittelpunkt gestellt wird dadurch, daß die Erzählung von den übrigen Neoptolemustaten isoliert ist, von Priamus ausgeht und am Schluß bei seinem Schicksal betrachtend verweilt, während Aeneas selbst hier gänzlich ausgeschaltet wird. Wir haben weiter gesehen, wie die Schlachtschilderungen ganz überwiegend als Aristien angelegt sind: das Interesse des Lesers wird so lange wie möglich bei einer Person oder doch bei einem hervorragenden Paar von Kämpfern festgehalten: in IX ist es Turnus, in X nacheinander Aeneas, Pallas, Turnus, dann Aeneas und Mezentius, der nur auf kurze Zeit durch Lausus ersetzt wird; in XI herrscht Camilla, in XII werden Aeneas und Turnus fortwährend im Gesichtskreis des Zuschauers gehalten. In diesem Falle mußte das Interesse aus sachlichen Gründen gleichmäßig auf beide verteilt werden; wo das nicht erforderlich ist, läßt Virgil lieber den Aeneas zurücktreten, als daß er das Interesse zersplitterte: in VIII ist Euander, so lange er auf der Bühne ist, durchaus die Hauptperson, die die Handlung führt, deren Reden

1) Man vergleiche den Anlaß der Fragen: Odysseus fragt aus bloßer Wißbegier — einer besseren Motivierung bedarf auch der Dichter nicht, um seine Geschichten an den Mann zu bringen; bei Aeneas ist überall ein starkes Gefühlsinteresse das Wesentliche.

berichtet werden; Aeneas selbst spricht nur zweimal, bei der Begrüßung und nach dem Eintreten des von Venus verheißenen Himmelszeichens.[1])

Dieser Gesichtspunkt muß vor allem dann im Auge behalten werden, wenn die Handlung sich auf zwei räumlich getrennte Parteien verteilt. Eine gleichmäßige Berücksichtigung beider nötigt den Hörer dazu, fortwährend den Standpunkt zu wechseln, und stört so die Einheit des Bildes. Virgil stellt in solchen Fällen die eine Partei resolut in den Vordergrund; die andere wird nur in perspektivischer Verkürzung sichtbar. Für IX wurde das schon oben (375) bei der Betrachtung der Erzählungsform klar: im ersten Teil stehen wir auf seiten der Latiner und die troische Seite sehen wir nur auf Augenblicke; im zweiten Teil, der Nisusepisode, gehen wir vom troischen Lager aus und kehren dahin zurück; erst im dritten vereinigen sich die beiden Parteien. In den einleitenden Szenen von IV tritt Aeneas überhaupt nicht auf; in den Szenen nach Mercurs erster Sendung ist Dido durchaus Protagonist, wir folgen der Entwickelung ihres Leidens, und die Handlung auf seiten des Aeneas, die daneben weiterläuft, dient scheinbar nur dazu, die einzelnen Stadien jenes Leidens zu motivieren. — In XI werden wir zuerst auf kurze Zeit ins Lager des Aeneas geführt, dann aber geht die Handlung auf die latinische Seite über und bleibt dort bis zum Schluß; den Kampf und seine Folgen erleben wir auf seiten Camillas und der Ihren. Vor allem aber ist die Komposition von VII durch diesen Gesichtspunkt beherrscht. Sobald wir mit dem neuen Prooemium zu den Latinern geführt sind, ist der Standort des Zuschauers für alles weitere gegeben. Es wird uns nicht eigentlich erzählt, wie Aeneas zunächst auf herzliches Entgegenkommen traf, dann aber durch plötzlichen Wechsel der Lage in seinen Hoffnungen enttäuscht

1) Anders liegen die seltenen Fälle, wo Ensembleszenen von gleichmäßig berechtigten Personen gefordert sind; dann wahrt Virgil die Einheitlichkeit des Bildes dadurch, daß er uns die Gruppen auch wirklich dauernd im Auge behalten läßt. Man prüfe darauf hin die Szene des Aufbruchs von Troja, wo neben den beiden Männern auch Creusa und Julus zu berücksichtigen waren (vorbereitet 597 fg., dann 651. 666. 673 ff. 681 ff. 710 f. 723 ff. 747; nur 636 könnte man die Gegenwart der beiden ausdrücklicher erwähnt wünschen), oder die Regatta in V, die unter diesen Gesichtspunkt ob. S. 156 betrachtet wurde.

wurde, sich wider Willen in ein Gefecht verwickelt sah und trotz aller Bemühungen den Krieg allmählich unvermeidlich werden fühlte. Sondern es wird uns erzählt, wie Latinus, über die Zukunft seiner Tochter durch Prodigien beunruhigt, ein Orakel des Faunus erhielt, dieses sich mit der Ankunft des Troer erfüllen sah; wie dann durch den Widerstand erst seiner Gattin, dann des Turnus, dann aller seiner Untertanen der geplante Ehebund zu Schanden wurde und er sich, unfähig dem Ansturm die Spitze zu bieten, zurückzog, so daß nun in dem so lange friedlichen Latium der Krieg entbrannte; *rex arva Latinus et urbes iam senior longa placidas in pace regebat* beginnt die Erzählung; mit der Rüstung der Latiner zum Kriege schließt sie. Zu Aeneas werden wir nur im Anfang einmal zurückgeführt, wo es gilt, die Vorgeschichte der Gesandtschaft, die Latinus empfängt, zu erzählen; wir hören nachher, daß die Gesandten reich beschenkt wieder abziehen, hören aber nicht, welchen Eindruck ihre Botschaft auf Aeneas machte: zu diesem kehren wir erst zu Beginn des nächsten Buches wieder zurück. In diesem Falle leidet sogar die Vollständigkeit der Erzählung unter dem künstlerischen Prinzip; denn wir möchten doch wissen, warum Aeneas der Einladung des Latinus nicht folgt, warum er den ersten blutigen Zusammenstoß nicht hindert u. dgl. m.[1])

6.

Von den Szenen und Szenenfolgen steigen wir zur nächsthöheren Einheit auf, dem Buche; warum gerade dies durchaus als Einheit behandelt wird, habe ich oben S. 258 besprochen.

Zunächst gilt für die Bücher das Gesetz der Einheit der Handlung, das wir oben als ideelle Forderung für das Ganze angestrebt sahen; aber bei der großen Mehrzahl der Bücher war schon die Konzeption einheitlich, und das ist für die Einheitlichkeit der Wirkung entscheidend. Jedes Buch soll ein in sich abgeschlossenes Stück der Handlung enthalten und zu einem τέλος im aristotelischen Sinne führen. Freilich vermag selbst die größte Kunst eine zu-

1) Diese Unvollständigkeit ist freilich Virgil hier sehr gelegen; hätte er Aeneas in die Handlung an Latinus' Hofe mit eingreifen lassen, so wäre die ohnehin schon nicht einfache Handlung noch erheblich komplizierter worden.

sammenhängende epische Handlung nicht so restlos in zwölf geschlossene Teile zu zerlegen, daß nicht Überleitungen gelegentlich nötig würden; die werden dann an den Beginn der Bücher gestellt, gewissermaßen als Prooemium, das der wirklichen *ἀρχή* der Handlung vorausgeht. — Von mehreren Büchern ist ohne weiteres klar, daß sie die gestellte Bedingung erfüllen: II Iliupersis, III Irrfahrten, IV Dido, V Aufenthalt in Sicilien, VI Nekyia, VII (mit Einleitung) der Ausbruch des Krieges in Latium und seine Anlässe, VIII Aeneas' Ausfahrt (mit Einleitung), IX Turnus' Taten in Aeneas' Abwesenheit, X erste Hauptschlacht nebst vorbereitender Götterversammlung, XII der Zweikampf: seine Vorbereitung, vorübergehende Vereitelung und Ausführung. Man beachte, wie z. B. in X der Schluß ganz in derselben Weise angesetzt ist, wie wir ihn bei XII, also für das ganze Werk, angesetzt fanden: mit dem Tode des Mezentius schließt X ab; um das zu ermöglichen, ist der Entsatz des Lagers vorweg genommen (ob. S. 353), die Folgen aber, die dieser Sieg hat, auf das nächste Buch verschoben: die Ansprache, die Aeneas am folgenden Tage hält (XI 14 ff.), würde aller Wahrscheinlichkeit nach noch auf den Tag der Schlacht fallen. Wie im übrigen das Episodische mit bewußter Kunst gemieden ist, mögen einige Beispiele zeigen.

In VI war außer der Nekyia Tod und Bestattung des Misenus zu erzählen, die an sich mit der Unterweltsfahrt in keinem inneren Zusammenhang standen. Nun läßt aber Virgil den Aeneas sofort nach der Landung sich zur Sibylle begeben; während seiner Abwesenheit tritt der Tod des Misenus ein; die Forderung, daß der Leichnam bestattet und die Mannschaft entsühnt werde, wird außer dem goldenen Zweig zur B e d i n g u n g der Hadesfahrt gemacht. Bei ihrer Rückkehr finden Aeneas und Achates wirklich den Leichnam: das dient nicht nur als handgreiflicher Beweis für die untrügliche Seherweisheit der Sibylle (189), sondern führt indirekt auch zur Auffindung des goldenen Zweiges; während Aeneas diesen in den Tempel bringt, errichten die Genossen den Scheiterhaufen und die Bestattung wird vollzogen, ehe die Hekatebeschwörung und damit die Nekyia beginnt: in ihre Vorbereitung ist also die Misenusgeschichte aufs engste verflochten.

Die Schildbeschreibung hatte in der Handlung keine gegebene Stelle; ein episodisch komponierender Dichter hätte sich vielleicht damit begnügt, am Schluß von VIII oder während der Seefahrt

in X die Waffen durch Venus überbringen zu lassen; Virgil bereitet das durch das verkündende Himmelszeichen vor und macht dies zum notwendigen Bestandteil der Handlung: Aeneas, durch Euanders Antwort enttäuscht und entmutigt, wird so der göttlichen Hilfe versichert und setzt unverzüglich das neue Unternehmen, die etruskische Expedition ins Werk.

Inmitten von IX steht die Nisusgeschichte, an sich eine Episode wie die Dolonie, mit dieser nicht nur inhaltlich, sondern auch darin verwandt, daß ihr Ausgang für die Entwickelung der Haupthandlung keine sichtbaren Folgen hat. Aber doch hat Virgil eine engere Verbindung erstrebt und erreicht als der homerische Dichter. Zunächst hält die Episode den ersten und den letzten Teil von IX zusammen, die sonst auseinanderfallen würden: so ist die Nacht zwischen den beiden Tagen ausgefüllt, die Kontinuität der Handlung hergestellt. Sodann ist die Expedition der beiden weit einfacher und besser motiviert als bei dem alten Epiker. Dem macht es große Mühe, seine Helden auf den Weg zu bringen. Erst will Agamemnon die Seinen versammeln, um ein Mittel zu finden, die Achäer und die Schiffe zu retten (*K* 19. 44); dann will er Rat halten, ob man fliehen oder weiter kämpfen solle; schließlich, nachdem man sich gemeinsam überzeugt hat, daß die Wachen auf ihrem Posten sind, kommt Nestor auf den Gedanken, ein Späher solle auskundschaften, ob die Troer auf freiem Felde zu bleiben oder nach der Stadt zurückzukehren gedenken — welche Kunde zur Rettung der Achäer nun nicht eben viel beitragen kann. Odysseus und Diomedes fragen denn auch den Dolon gar nicht erst danach (oder dringen wenigstens nicht auf Antwort), und als sie mit den erbeuteten Rossen zurückkehren, ist erst recht weder von ihrem Auftrag noch von der Rettung der Achäer mehr die Rede. — Aeneas hat das Lager verlassen, ehe sich noch der Feind hatte sehen lassen; jetzt aber ist das Lager umzingelt, der kommende Tag wird einen schweren Sturm bringen: nichts natürlicher, als daß die Troerführer den dringenden Wunsch hegen, den abwesenden König vom Stand der Dinge zu unterrichten, damit er seine Maßnahmen danach treffe, seine Rückkehr beschleunige u. s. w.; auch ersehnt man zu wissen, ob sein Hilfsgesuch Erfolg gehabt hat. Nisus kennt diesen Wunsch aller; in stiller Nacht, da er von der Mauer die Wachtfeuer der Feinde an einer Stelle erlöschen sieht, blitzt in

ihm der Gedanke auf, selbst der Bote zu sein. Er findet mit Euryalus die Führer bei der Beratung eben über das, was er vor hat; sogleich wird sein Anerbieten angenommen und der Aufbruch erfolgt. — Die Tat des Diomedes und Odysseus geht spurlos vorüber: weder Freund noch Feind weiß nachher mehr davon. Wir erfahren zwar, wie die Troer über die Getöteten klagen (523), nachdem Apollon, leider zu spät, den Hippokoon geweckt hat; aber nachdem die beiden Helden ins Lager zurückgekehrt, gebadet und gespeist sind, ist alles vorbei, und es erhebt sich Eos von ihrem Lager beim herrlichen Tithonos, als wäre in der Nacht gar nichts Merkwürdiges geschehen. Virgil schildert, wie die Rutuler den gefallenen Volcens und die erbeuteten Spolien ins Lager bringen; dort wird zur allgemeinen Bestürzung das unter den Schlafenden angerichtete Blutbad entdeckt. Aber die Täter sind doch bestraft, und als man mit Tagesanbruch gegen das Lager vorrückt, ziehen die Köpfe des Nisus und Euryalus, auf hoch erhobene Lanzen gesteckt, den Triumphierenden voraus. Die Verteidiger, die sich schon trüben Herzens zur Abwehr rüsteten, werden durch den Anblick lebhaft ergriffen; die Mutter des Euryalus erfüllt das Lager mit herzzerreißenden Klagen, die den Mut der Männer lähmen; um Schlimmeres zu verhüten, läßt Julus die unglückliche Frau ins Zelt tragen. Man sieht, wie nicht nur äußerlich die Kontinuität der Handlung gewahrt ist, sondern auch der unglückliche Ausgang des Abenteuers dazu beiträgt, uns lebhaft die Stimmung zu vergegenwärtigen, in der Angreifer wie Verteidiger den Kampf des neuen Tages beginnen.

Mit der Einheit der Handlung verbindet sich auch beim Buch gern die Einheit der Person; nicht immer ist das Aeneas. IV setzt mit Dido ein und schließt an ihrem Leichnam; IX hebt mit Turnus an und hört bei ihm auf; desgleichen eröffnet Turnus XII, das mit seinem Tode endet. In V hat Virgil zum ideellen Mittelpunkt Anchises gemacht; an ihn denkt Aeneas, sobald der Sturm nötigt, den sicilischen Hafen anzulaufen (31); ihm wird nach Aeneas' Gedächtnisrede das Totenopfer gebracht; ihm gelten die Leichenspiele (vgl. auch 550), im Gedanken an ihn klagen die troischen Frauen (614 vgl. 652), seine Erscheinung endlich leitet die letzte Phase des sicilischen Aufenthalts ein, die Gründung von Segesta und dem Heiligtum des Anchises.

Wie in IV, IX und XII Anfang und Ende sich dadurch zusammenschließen, daß dieselbe Person beides beherrscht, so hat Virgil auch sonst durch kontrastierende oder parallele Anfangs- und Schlußbilder die Einheit der Bücher hervorgehoben. Am Eingang wie am Schluß von V finden wir Aeneas auf dem Meere, dort Sturm und Wetter, hier glücklichster Fahrwind und ruhigste See; dort das Gespräch des Aeneas mit Palinurus, hier Palinurus' Sturz und Aeneas' Klage.[1]) Kontrastierend eröffnet (nach der Einleitung) und schließt Aeneas die Handlung in VIII: zu Beginn sorgenvoll und zweifelnd, am Schluß im begeisterten Anschauen des Götterschildes versunken, sicherer Hilfe und des Sieges gewärtig. In IV folgt auf die Exposition unmittelbar die Szene, in der Anna der Schwester zu dem neuen Ehebunde rät; unmittelbar vor dem Abschluß sehen wir die Beraterin in Verzweiflung über die verderbliche Folge ihres Rats. Danach verstehen wir auch besser die Komposition von I, in der man Einheit vermissen könnte: es beginnt mit der Todesgefahr des Seesturms, es schließt mit dem Festmahl, bei dem die dort Gefährdeten alle in sorgenloser Sicherheit versammelt sind: ein anschaulicher Aus-

1) Die Vorhersage des Neptun 813 *tutus quos optas portus accedet Averni, unus erit tantum, amissum quem gurgite quaeret, unum pro multis dabitur caput* scheint mir der Keimpunkt der Szene zu sein. Palinurus' Tod sollte nicht zufällig eintreten — das hätte Virgils künstlerischen Prinzipien widersprochen —; wenn sein Tod, in Anlehnung an bekannte religiöse Vorstellungen, als Vertretungsopfer aufgefaßt werden sollte, so konnte das nur durch den Mund eines Gottes ausgesprochen werden, und so erfand Virgil die Szene zwischen Venus und Neptun (ganz so urteilt auch Drachmann [ob. 290, 2] 133) und führte sie gleichsam als Parallelszene zu der der Juno mit Aeolus in I reich aus. Eine Unzuträglichkeit, die sich dabei ergab, wird Virgil selbst empfunden haben, ohne sie doch beseitigen zu können: die Gewährung des Gottes mußte sichtbaren Ausdruck finden, was durch die Beruhigung des Meeres geschieht; andererseits wäre Aeneas bei stürmischer See gar nicht abgefahren; so kommt es, daß von 763 fg. zu 820 fg. kein rechter Fortschritt ersichtlich ist. — Wenn übrigens immer wieder (z. B. von Kroll 156) behauptet wird, es liege ein deutlicher Widerspruch darin, daß Neptun nur von einem Opfer spreche, nachher aber außer Palinurus auch Misenus im Meere umkomme, so verstehe ich schlechterdings nicht, wie man die schon von Heyne kurz und klar festgestellte Tatsache ignorieren kann, daß Neptun nur von der Überfahrt nach Italien spricht (s. o.), daß damit also der Tod des Misenus, der nach der Landung erfolgt, nicht das geringste zu schaffen hat.

druck der Rettung aus der Gefahr. Es verstand sich aber, daß dies Festmahl, das zugleich den Anlaß zu Aeneas' Erzählung gibt, an die Ankunft des Aeneas sich anschließen mußte, nicht wie in der Odyssee durch andere Ereignisse davon getrennt sein durfte: dann würde es nicht mehr als notwendiger Ausdruck der wieder erlangten Sicherheit, also auch nicht als Schlußstein des einheitlichen Baues von I erscheinen.

Noch bleibt XI zu besprechen, das einzig geschlossene Einheit nicht aufweist. Die Kontinuität der Handlung ist zwar gewahrt, aber die Teile fallen auseinander: zuerst die Folgen des ersten Schlachttages — Szenen im Lager des Aeneas, Pallas' Leichenzug, Klage des Euander —, dann, nach dem Waffenstillstand, der zweite Schlachttag, eingeleitet durch die Ratsversammlung in Laurentum. Die eigentliche Heldin dieses zweiten Tages, Camilla, tritt erst nach der Mitte des Buches auf (498). Wie hätte Virgil das vermeiden können? Entweder mußte er das ganze Buch Camilla zuweisen und die Folgen der ersten Schlacht noch zu Buch X schlagen; das hätte vielleicht trotzdem die Einheitlichkeit bewahren können, aber die Steigerung bis zum Schlusse — Tod des Mezentius — wäre verloren gewesen. Oder Virgil mußte auf Camilla verzichten und den Zweikampfsvorschlag in XII die unmittelbare Folge der Ratsversammlung sein lassen; dann hätte XI an pathetischem Gehalt stark verloren und wäre zum bloßen Füllstück geworden. Endlich konnte er daran denken, den ersten Teil ganz fallen zu lassen: aber damit wären nicht nur wichtige Züge im Bilde des Aeneas und Turnus, sondern auch die ganze *προπαρασκευή* des Zweikampfs beseitigt worden. Somit wählte der Dichter das kleinste Übel und durchbrach in diesem einen Falle sein Kompositionsprinzip, wie er in anderen sich zu geringerer Konzession gedrängt sah; das Prinzip als solches wird durch diese Ausnahme nicht verdunkelt.

7.

Wir kehren von der Komposition einzelner Glieder zu der des Ganzen zurück und fragen, wie weit diese durch die geschilderte Verselbständigung der Bücher affiziert worden ist. Es liegt ja auf der Hand, daß die Tendenz zur abgeschlossenen Rundung der Teile bis zu einem gewissen Grade entgegenarbeiten mußte

der Tendenz auf Einheit des Ganzen.[1]) Statt jeden Teil aus dem vorhergehenden herauswachsen und die notwendige Voraussetzung des folgenden bilden zu lassen, mußte die Neigung entstehen, die Voraussetzungen, soweit sie nicht ganz allgemeiner Art waren, auf das zu beschränken, was sich innerhalb des einzelnen Buches geben ließ, und die Wirkungen nicht über die Grenze der Bücher zu erstrecken. Das mußte vornehmlich dann eintreten, wenn der Dichter ein Buch ausführte ohne noch das frühere geschrieben zu haben, das die Voraussetzungen für jenes zu geben hatte. Die tatsächlichen Widersprüche, die sich bei dieser Arbeitsweise einschlichen, sind nicht das Schlimmste; sie hätten sich beseitigen lassen und wären im wesentlichen auch wohl beseitigt worden. Wichtiger war es, daß der Dichter unwillkürlich dazu geführt wurde, Motive des einen Buches in späteren fallen zu lassen oder in früheren nicht so vorzubereiten, wie man es in einer streng einheitlichen Erzählung wohl erwarten könnte; ferner wichtigere Personen verschwinden zu lassen, oder verspätet einzuführen.[2]) In diesen Fällen ist außerordentlich schwer zu entscheiden, ob unfreiwillige und unbewußte Konsequenz der Entstehungsweise, oder bewußte und gewollte Lizenz vorliegt. Ich gebe zunächst Beispiele für die erwähnte Behandlung der Personen. Drances steht in XI im Vordergrund; man kann sich wundern, daß er in XII ganz verschwindet und keinen Versuch macht, den Vertragsbruch zu verhindern. Amor ist in I an die Stelle des Ascanius getreten; in IV ist davon nicht mehr die Rede.[3]) Andererseits tritt in IV Anna stark hervor: man hätte erwarten können, schon in I von ihr zu hören. Camilla ist freilich im Katalog von VII schon eingeführt; aber sie verschwindet in IX und X, um dann in XI die Bühne zu beherrschen.[4]) Juturna ist in XII um ihren Bruder Turnus aufs Zärtlichste besorgt; darauf scheint die kärgliche Erwähnung, die ihr der Dichter X 439 gönnt, kaum genügend vorzubereiten. In allen diesen Fällen hätte frühere Ein-

1) S. ob. S. 257 ff.

2) Zu den wichtigeren Personen rechne ich z. B. nicht Achaemenides, dessen späteres Verschwinden antiken Virgilkritikern *incongruum* erschien (Serv. III 667, vgl. Georgii), oder Caieta, des Aeneas Amme, die erst da erwähnt wird, wo sie stirbt, VII 1.

3) Ob. S. 387.

4) Vgl. ob. S. 321.

führung oder spätere Durchführung der Personen den betreffenden einzelnen Bücher künstlerisch betrachtet kaum zum Vorteil gedient, sondern nur die Handlung unnötig kompliziert, und es ist wohl möglich, daß Virgil deshalb mit vollem Bewußtsein davon absah; zweifellos aber wird der Eindruck des Episodischen in der Gesamtkomposition dadurch verstärkt. — Mit der Behandlung der Motive steht es nicht anders. Die Enthüllungen, die in VI dem Aeneas von der Sibylle wie von Anchises zu teil wurden, sind in den folgenden Büchern völlig ausgeschaltet; weder im Guten noch im Bösen scheinen sie auf Aeneas' Stimmungen einzuwirken. Das trägt gewiß dazu bei, die Nekyia im Rahmen des Ganzen zu isolieren; aber man frage sich, wie eine Durchführung jenes Motivs möglich gewesen wäre, ohne das Interesse der Handlung abzuschwächen. — Als Aeneas von Euander aufbricht, wählt er die tüchtigsten seiner Genossen aus und sendet die beiden Schiffe mit den übrigen zum Lager zurück, daß sie dem Ascanius Botschaft vom Vater bringen (548). Wir hören nichts wieder von ihnen[1]); aber man frage sich, wann und wie diese Botschaft in IX hätte eingeführt werden sollen: ganz abgesehen von den beiden Schiffen, die bei ihrer Ankunft mit Bedauern gewahr werden mußten, daß sie den rechten Zeitpunkt verpaßt hatten, um zu Nymphen verwandelt in die Unsterblichkeit einzugehen. Hält man sich vor Augen, daß VIII sowohl wie IX für die Einzelrezitation komponiert war, so begreift man das Verfahren des Dichters auch bei der Annahme, daß es bewußt war, vollkommen. Auffälliger noch kann häufig die mangelnde Prooeconomie sein. Ich wies früher darauf hin, daß Virgil uns Dinge, die er selbst wohl hätte erzählen können, aus den Reden seiner Personen als geschehen entnehmen läßt (S. 386); dieser Freiheit bedient er sich besonders gern, wenn das Ereignis selbst dem betreffenden Buche vorauf liegt. Juppiter fragt in der Götterversammlung zu Beginn von X entrüstet *abnueram bello Italiam concurrere Teucris: quae contra vetitum discordia?* Das würde völlig genügen, wenn X allein stünde; wer das Gedicht im Zusammenhang liest, fragt sich unvermeidlich, wann das Verbot wohl erfolgt sei. In VIII beruft sich Aeneas auf ein Versprechen seiner göttlichen Mutter, ihm beim Ausbruch des Krieges Waffen,

---

1) Heyne z. St. und zu X 238.

von Vulcan geschmiedet, zu bringen: wir vermögen nicht zu sagen, wann etwa dies Versprechen gegeben sein könnte. Wir sehen nur in diesen und ähnlichen Fällen, warum Virgil für die Komposition des einzelnen Buches das betreffende Motiv brauchte, und sehen andererseits, daß eine Vorbereitung in früheren Büchern schwierig, wo nicht unmöglich gewesen wäre, ohne der dortigen Handlung zu schaden. Ein Dichter, dem lückenlose Prooeconomie oberstes Gesetz gewesen wäre, hätte etwa das Orakel betreffs des Palinurus, auf das sich Aeneas VI 343 beruft (ob. S. 386), in III erwähnt; damit hätte er dem Hörer von III ein Rätsel aufgegeben, das zunächst ungelöst blieb: der Hörer von VI, der auf jene Stelle nicht verwiesen werden konnte, verstand entweder nicht, wovon die Rede war, oder mußte von neuem erschöpfend belehrt werden.[1])

Auch auf die Verbindung der Bücher untereinander ist ihre Verselbständigung von Einfluß gewesen. Zumeist ist die Überleitung von einem Buch zum andern dem Dichter vollkommen gelungen, in einem Falle — V VI[2]) — ist das neue Buch so eng mit dem vorigen verknüpft, daß der Anfang bei der Einzelrezitation entweder geändert oder ein Stück des vorhergehenden hätte dazu genommen werden müssen. In anderen Fällen wird zu Beginn des neuen Buches kurz rekapituliert (III. VIII. XII), ohne daß dies auch in zusammenhängender Erzählung stören würde; in anderen aber ist der Anschluß, obwohl vorhanden, doch so locker, daß die Kontinuität der Erzählung, auf die Virgil im Zusammenhang der Bücher so viel hält, darunter leidet: das *interea* (s. ob. S. 381), mit dem X und XI an das vorhergehende anknüpfen, überbrückt den Zwischenraum einer Nacht, die auf den zuletzt beschriebenen Tag gefolgt ist, ohne daß ihres Anbruches gedacht worden wäre: es war in beiden Fällen nicht möglich, ohne die Wirkung des Buchschlusses zu beeinträchtigen.

---

1) Die Möglichkeit, daß Virgil sich homerischer Analogieen erinnert habe, ist auch in diesen Fällen vorhanden: Φ 277 bezieht sich Achill auf eine Prophezeiung seiner Mutter, daß er vor Troja durch Apollos Geschosse fallen werde; früher ist davon nicht die Rede gewesen, so reichlich Gelegenheit dazu vorhanden war.

2) VI 1 *sic fatur lacrimans classique inmittit habenas;* Imitation, wie man längst bemerkt hat, von *H* 1 ὣς εἰπὼν und *ν* 1 ὣς ἔφατο.

8.

Damit eine Dichtung starke einheitliche Wirkung habe, muß sie übersichtlich sein.[1]) Der Hörer darf niemals den Faden der Erzählung verlieren; er muß in jedem Augenblicke die Situation klar überschauen; seitab führende Nebenwege müssen vermieden werden; der Blick darf nicht durch verwirrende Mannigfaltigkeit des Stoffes ermüdet, nicht durch Komplikationen der Handlung gehemmt, nicht durch störende Fülle des Beiwerkes von der Hauptsache abgelenkt werden. Klare Gliederung einerseits, Vereinfachung und Beschränkung andererseits sind die Mittel, die zu jenem Ziele führen.

Wie in kleineren Abschnitten, die durch ihren Inhalt (Aufzählung u. dgl.) leicht unübersichtlich werden, durch Gruppierung der Einzelheiten eine übersichtliche Gliederung hergestellt wird, sahen wir bereits oben. Die Bücher dagegen weisen jedes in sich nur diejenige Gliederung auf, die der Stoff mit sich brachte: daß II in drei Teile zerfallen mußte, ergab sich von selbst (ob. S. 6), und der annähernd gleiche Umfang dieser Teile folgte aus ihrer gleichen sachlichen Bedeutung, gemäß dem Gesetz der *συμμετρία*, das gleichwichtige Dinge gleich ausführlich zu behandeln gebot (ob. S. 352). Im übrigen aber hat Virgil darauf verzichtet, die einzelnen sachlich gegebenen Teile eines Buches auf Kosten der *συμμετρία* 'symmetrisch' zu gestalten, oder mit künstlichen Mitteln eine nicht sachlich gegebene Gliederung herzustellen; es ist ihm also nicht eingefallen, etwa Anfangs- und Schlußszene von V, die einander inhaltlich parallel sind, auch äußerlich durch gleichen Umfang gleichzusetzen, oder in dem langen Weg von III Abschnitte zu markieren, nach denen das Buch in bestimmte und deutlich sichtbare Akte zerfiele: wo durch den klar fortschreitenden Gang der Handlung die Übersichtlichkeit garantiert ist, bedarf es keiner äußeren Hilfsmittel. Man kann im Gegenteil sagen, daß Virgil, dem Prinzip der Kontinuität gemäß, die Übergänge zwischen den inhaltlich sich ergebenden Teilen möglichst unauf-

---

1) Das *εὐσύνοπτον εἶναι* hat Aristoteles als Kriterium für die Länge der Tragödie (1450 b 50) wie des Epos (1450 a 33) aufgestellt; daß es auch für die Komposition von größter Wichtigkeit ist, leuchtet ein und war gewiß auch von der späteren Poetik hervorgehoben worden.

fällig zu gestalten sucht, ganz wie das der Dramatiker innerhalb der einzelnen Akte tun wird.[1])

Anders steht es mit dem in zwölf Bücher zerfallenden Ganzen. Daß die Handlung in zwei große, inhaltlich einander gleichstehende Teile zerfällt — das Prooemium kündigt sie als solche an —, mußte auch äußerlich zum Ausdruck kommen; das geschieht durch die Verteilung des Stoffes auf zweimal sechs Bücher, von denen man wieder je zwei zusammennehmen mag.[2]) Der Beginn des zweiten Teiles wird durch das neue Prooemium als solcher hervorgehoben; die parallelen Monologe der Juno in I und VII und ihre darauf folgenden gleichfalls parallelen Handlungen heben die Responsion noch deutlicher hervor. Ähnlich hatte auch Apollonios seinen beiden ersten Büchern die Hinfahrt der Argo, den beiden letzten die Abenteuer in Kolchis und die Rückfahrt zugewiesen; und schon in der Odyssee läßt sich mit einigem guten Willen die symmetrische Gliederung des Ganzen nach Büchern finden.[3])

9.

Sehr viel wichtiger als die Gliederung ist das zweite der oben genannten Mittel, die Vereinfachung. Einfachheit und Beschränkung dient nicht nur der Übersichtlichkeit, sondern vor allem der Größe und Erhabenheit des Gedichts; die Eigenart von Virgils epischem Stil ruht ganz wesentlich auf jenen Grundlagen. Das läßt sich freilich leichter empfinden als beweisen; aber es muß doch versucht werden, den Eindruck in seine Komponenten zu zerlegen.

---

1) Den Versuch, den Belling in dem oben S. 431, 1 genannten Buch und in der Festschrift für Vahlen 267 unternommen hat, symmetrische Gliederung einzelner Bücher nachzuweisen, kann ich daher schon aus prinzipiellen Gründen nur sehr mit Einschränkung billigen, auch abgesehen von dem großen Gewicht, das Belling mit Unrecht auf genaue zahlenmäßige Entsprechung der Versgruppen legt. S. darüber z. B. Helm in Burs. Jahresber. CXIII 1902 44 ff.

2) Über VII—XII s. ob. S. 176; im ersten Teil umrahmen I und IV die beiden Bücher der Apologe, V und VI gehören wieder enger zusammen.

3) 1—12 bis zur Heimkehr, 13—24 Ithaka; im ersten Teil 1—4 Telemachie, 5—8 von Kalypso bis zu den Phäaken, 9—12 Apologe; im zweiten 13—16 bis zum Plan des Freiermordes, 17—20 Odysseus bei den Freiern, 21—24 Ausführung des Planes von der τόξου θέσις an. — Hexadische Gliederung der Annalen des Ennius suchte Vahlen nachzuweisen, Abh. d. Berl. Ak. 1886, 1.

Fangen wir mit dem Elementarsten an: die Zahl der Szenen, aus denen sich ein längerer Abschnitt der Handlung zusammensetzt, wird beschränkt; ich erinnere an die Iliupersis (im Vergleich etwa mit Quintus), an die Irrfahrten (im Vergleich etwa mit Apollonios), an die Wettspiele und Kämpfe (im Vergleich mit Homer). Die Zahl der Reden, in denen sich ein Gespräch abspielt, wird beschränkt, wie oben gezeigt: einmalige Rede und Antwort ergänzen sich zu einem Bilde, das sich fester einprägt als ein häufig wechselndes Hin und Wider. Die Zahl der Gespräche wird beschränkt: statt des vielfachen Auf und Ab der Götterszenen der Ilias, in denen das Schicksal der streitenden Parteien erörtert wird, haben wir bei Virgil zu Beginn die Verheißung des Juppiter an Venus, zum Schluß den Verzicht der Juno gegenüber Juppiter, dazwischen die große Szene, in der Venus und Juno sich vor Juppiter gegenüber treten: in diesen drei Szenen ist das Prinzipielle sozusagen erschöpft, in den übrigen Szenen der Götter untereinander wird nur für Einzelfälle ihr Eingreifen vorbereitet.

Die Zahl der Personen wird beschränkt, oder es werden, wenn eine große Zahl nicht zu entbehren ist, wie bei den Kämpfen, ganz wenige ostentativ herausgehoben, alle übrigen auf Statisten- oder episodische Nebenrollen beschränkt: es sollen nicht nur jene wenigen Personen deutlich als übergeordnet erscheinen, sondern auch die klaren Linien ihrer Handlungen rein hervortreten. Man hat oft über die Schemen der *fortis Gyas fortisque Cloanthus* gespottet, die es nicht zu individuellem Leben bringen. Die scharfgezeichneten Silhouetten der Teilnehmer an den Wettkämpfen, Sergestus und Cloanthus, Entellus und Dares u. s. f. beweisen, daß es Virgil nicht an Gestaltungskraft mangelte, wo es ihm gefiel ihr Spielraum zu lassen. Wenn er also in den ersten Büchern neben Aeneas keinen seiner Genossen hervortreten ließ und selbst den *fidus Achates* nur selten mit einem charakteristischen Zuge ausstattete, so muß das besondere Gründe gehabt haben. Um Nebenfiguren zu charakterisieren, bedarf es einer Nebenhandlung oder wenigstens einer Verästelung und Verbreiterung der Haupthandlung: hätte Virgil etwa bei dem Seesturm die Führer der Schiffe charakterisieren oder nach der Landung ihr Verhalten im Unglück differenzieren wollen, so hätte dies die klare Linie der Haupthandlung, die jetzt durch das erste Buch

führt, getrübt, die einfache Exposition beschwert. Wer sich das klar gemacht hat, wird es nur in der Ordnung finden, daß z. B. der Amme Caieta nur bei Gelegenheit des Ortes gedacht wird, an dem sie starb und der von ihr den Namen trägt (VII 1 ff.): dies, und daß sie des Aeneas Amme war, ist wirklich alles, was der Leser von ihr zu wissen braucht. Er wird es verstehen, wenn kein Versuch gemacht wird, Lavinia aus dem Hintergrunde hervorzuziehen und zu einer handelnden Figur zu machen; die Ereignisse am Hofe des Latinus sind so gerade kompliziert genug, und der Dichter bedient sich gern des Vorwandes, daß die altrömische *filia familias* keinen Eigenwillen hat, also auch nicht selbst handelt, sondern von ihren Eltern über sich verfügen läßt. Lavinia soll den Leser gar nicht als Individuum, sondern lediglich als Tochter des Latinus interessieren, mit deren Hand das Königreich vergeben wird.

Das Detail wird beschränkt und fast ausschließlich da herangezogen, wo es die Gefühlsmomente der Handlung vertieft. Wenn ein leidvolles Schauspiel uns rühren soll, muß es uns in anschaulicher Lebensfülle vor Augen geführt werden: in solchen Fällen vermeidet Virgil die Ausmalung bis ins Kleinste nicht. Aber ob der Bogen, mit dem ein verhängnisvoller Schuß getan wird, so oder so aussieht, ob das Szepter, das ein König trägt, diesem oder jenem vorher gehört hat, ob das Wild, das Aeneas für die hungernden Seinen schießt, so oder so zum Ufer hinab gebracht wird, das sind alles Nebendinge, für die Handlung ohne Belang, also nach Virgils Gefühl störend. Wären die Euanderszenen, wie man gelegentlich sagen hört, ein Epyllion hellenistischen Stils: wie vieler sauber neben einander gesetzter Strichelchen hätte es da bedurft, um den schlichten Haushalt des Alten zu beschreiben; mit wenigen großen Zügen hat das Virgil gemacht und so ein Stück epischer Handlung gedichtet. Freilich je sparsamer das Detail gegeben wird, um so mehr wirkt jedes einzelne: wenn morgendliches Vogelgezwitscher den alten König weckt, wenn zwei Hunde ihm zur Seite gehen, so wäre das in einem Werke epischer Kleinkunst fast bedeutungslos: hier birgt es einen ganzen Schatz von Stimmung. Und wie mit diesen Äußerlichkeiten, steht es mit der Schilderung der Gedanken und Gefühle. Natürlich hat Virgil, so gut wie andere auch, nach dem Muster der großen Alexandriner Miniaturbilder von Affekten malen, einen

komplizierten Seelenzustand bis in feine Verästelungen klar legen können; das bezeugen schon die Eclogen. Im Epos hat er das verschmäht: so oft er Menschen und Götter im Affekt reden läßt, stets sind es einfache ungebrochene Gefühle, die da ans Licht treten. Ich habe früher zu zeigen versucht, wie im kompliziertesten Falle, dem der Dido, wir doch nicht ein kompliziertes, in allen Farben schillerndes und mit zärtlicher Liebe bis ins kleinste nuanciertes Bild erhalten, sondern eine wohl angeordnete Folge schlichter und großer Gemälde: das Fresko des Epikers, der in diesen Gemälden zugleich seine Handlung vorwärts führt. Die Medea des Apollonios, so geistreich und reizvoll ihr mädchenhaftes Zagen vor dem entscheidenden Schritt, ihr Bangen beim ersten Stelldichein mit Jason beschrieben ist, läßt doch eben durch die Fülle der Einzelzüge epische Größe vermissen; wenn Dido in ähnlicher Lage uns vorgeführt wird, so verzichtet der Dichter auf zierliches Detail und entgeht freilich nicht der Gefahr ins Konventionelle zu verfallen, aber er wahrt die Einfachheit.

Der Verlockung, Seelenkämpfe zu schildern, geht Virgil, wie im Falle der Dido, so auch anderwärts aus dem Wege. Das kann verwundern; nicht nur das Drama und die hellenistische Erzählung mußten, so sollte man meinen, den Dichter auf dieses Gebiet weisen; auch die Elegie seiner Zeit machte es sich ja wesentlich zur Aufgabe, den Widerstreit sich bekämpfender Gefühle auszudrücken. Hätte es nicht nahe gelegen, etwa in Aeneas' Brust die Liebe und das Pflichtgefühl eine Schlacht schlagen zu lassen und den Sieg des Pflichtgefühls psychologisch zu motivieren? Oder die Gewissensskrupel des Königs Latinus ausführlich darzustellen, oder zu zeigen, wie Liebe und verletztes Ehrgefühl bei Turnus Rechtlichkeit und Besonnenheit in heißem Ringen übermannen? Virgil läßt uns ahnen, daß solche innere Kämpfe stattfinden; aber er versteckt sie entweder hinter dem Symbol einer übernatürlichen Einwirkung, oder zeigt sie uns, wie bei Latinus, nur in einem andeutenden Helldunkel. Daß Virgils Anlage zu solchen seelischen Problemen nicht hinneigte, ist sicher, aber das gleiche gilt gewiß von den Kampfszenen, und doch ist er diesen nicht ausgewichen, weil sie ihm sachlich gefordert schienen; man wird annehmen müssen, daß ihm ein grübelndes Verweilen auf seelischen Konflikten dem epischen Stil zuwider zu laufen schien.

10.

Zur Beschränkung mußte außer den bisher genannten Gründen noch ein anderer führen: die Scheu vor der Wiederholung oder, positiv ausgedrückt, das Streben nach Abwechselung, *variatio*.[1]) Wie Virgil im Ausdruck die Einförmigkeit der stereotypen Wendungen meidet[2]); wie er es vermeidet, einen Auftrag mit denselben Worten ausrichten zu lassen, mit denen er gegeben wurde[3]), so geht er der Wiederholung von Motiven nach Möglichkeit aus dem Wege. Anius, der Prophet von Delos, darf nicht prophezeien, weil das Helenus tun soll; die Begrüßung des Aeneas und des Helenus wird mit einem Worte erledigt, weil die Begrüßung des Aeneas und der Andromache soeben berichtet war; das Opfer vor der Befragung der Sibylle in VI wird nur in aller Kürze erwähnt, weil die Beschreibung eines wichtigeren Opfers folgen soll[4]); und so läßt sich noch in vielen Fällen der Anlaß feststellen, warum etwas nicht erzählt ist. Die alten epischen Motive der Handlung müssen freilich wiederholt verwendet werden: Träume und Göttererscheinungen, olympische Szenen und Prophezeiungen, Seesturm und gastlicher Empfang; auch in den Kampfschilderungen kehren Typen und typische Vorgänge mehrfach wieder. Virgil hat es in diesen Fällen nur vermieden, die Wiederholungen zu nahe an einander zu rücken, sie vielmehr annähernd gleichmäßig auf das ganze Werk verteilt[5]), auch wo es anging die einzelnen Fälle durch eigenartige Ausführung über das Typi-

---

1) *τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπεσεῖν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας* Aristot. a. p. 24, 1459 b 31.

2) Ob. S. 359, 2. 3) S. 399 f. 4) S. 353, 2.

5) Dabei ist ohne pedantische Regelmäßigkeit eine fast schematische Ebenmäßigkeit erzielt. Träume: II Hektor, III Penaten, IV Mercur, V Anchises, VII Allekto, VIII Tiberinus. — Göttererscheinungen: I Venus, II Venus, III Mercur, V Iris, VII Allekto, VIII Venus, IX Apollo, X Nymphen, XII Juturna. — Olympische Szenen: I Juno-Aeolus; Venus-Juppiter; Venus-Amor, IV Juno-Venus, V Venus-Neptun, VII Juno-Allekto, VIII Venus-Vulcan, IX Mater-Juppiter, X Götterrat; Juppiter-Hercules; Juppiter-Juno, XI Diana-Opis, XII Juno-Juturna; Juppiter-Juno. — Prophezeiungen auf Aeneas' Reich und seine Zukunft: I Juppiter, II Creusa, III 158 Penaten, IV 229 Juppiter, V Schuß des Acestes, VI Heldenschau, VII 98 Faunus, VIII Schild des Aeneas, IX 642 Apollo, X 11 Juppiter, XII 836 Juppiter. — Massengefechte in jedem Buche einmal, ob. S. 191. — Ausgeführte Zweikämpfe: IX Turnus-Pandarus, X Turnus-Pallas; Aeneas-Lausus und Mezentius, XI Camilla-

sche erhoben[1]) und so für Abwechselung gesorgt. Die Variation ist vor allem da erforderlich, wo die Handlung eine Reihe gleichartiger Vorgänge fordert. Die Handlung von III beruht auf wiederholter Prophezeiung: jedesmal vollzieht sich der Vorgang unter völlig neuen äußeren Umständen.[2]) Die Wettkämpfe in V sind in Zahl und Art der Person wie in Verlauf und Ausgang nach Möglichkeit variiert.[3]) In den Kämpfen der vier letzten Bücher werden die Aristien durch Massenkämpfe unterbrochen und gipfeln in ausgeführten Zweikämpfen; Situation und Ziel des Kampfes sind in allen vier Büchern deutlich verschieden. Auch bei den Verwundungen ist Variation erstrebt: die oben S. 202 besprochene Gruppe kann als Beispiel dienen.

Die Variation hat Virgil bereits beim ersten Entwurf des Gesamtwerks mit ins Auge gefaßt. Die Bücher II, IV und VI stellen jedes in seiner Art einen Höhepunkt der pathetischen oder erhabenen Wirkung dar; sie sind durch die ruhigeren Bücher III und V getrennt, und man bemerkt wohl, wie wichtig es auch von diesem Gesichtspunkt ist, daß V nicht unmittelbar auf III und VI auf IV folgt. Die pathetischen Allektoszenen und die Vorbereitung des Krieges sind von seinem Ausbruch durch die ruhigen Euanderszenen geschieden. Die Kampfschilderungen in IX bis XII werden in regelmäßigen Intervallen, zu Beginn von X, XI uud XII, durch Beratungsszenen unterbrochen. Wie in Einzelbüchern, z. B. III, zuversichtliche Hoffnung und trübe Unsicherheit abwechseln[4]), so löst das ganze Werk hindurch Erregung und Beruhigung einander ab: die Erregung soll nicht durch zu lange Dauer abgestumpft werden.

11.

Durchführung der Variation wird nur durch Mannigfaltigkeit ermöglicht; die Beschränkung bedarf als notwendigen Korrelats der Bereicherung, soll sie nicht Dürftigkeit zur Folge haben. Jedes Motiv soll nach Möglichkeit nur einmal in der gleichen

---

Ligurer, XII Aeneas-Turnus. — Adlokutionen der Führer: IX Turnus; Mnestheus, X Tarchon; Turnus; Pallas, XI Aeneas; Turnus, XII Tolumnius; Aeneas; dagegen z. B. in Ilias *O* siebenmal.

1) Man vergleiche etwa untereinander die Träume des Aeneas II 270. III 147. IV 554. VIII 26.

2) Ob. S. 99. 3) S. 145 f. 4) S. 97.

Form auftreten; aber die Fülle der vorhandenen Motive soll erschöpft und die Wirkung jedes einzelnen vertieft werden.

Aristoteles unterschied vier Hauptarten von Dramen, den Gattungen der Fabel entsprechend (a. p. 18): das 'verflochtene', wesentlich auf Peripetie und Wiedererkennung aufgebaut, das pathetische, das ethische und das mirakulöse: am besten sei es, lehrte er, das alles zu vereinigen. Virgil meinte das wohl in seinem Epos erreicht zu haben: wenn es auch überwiegend pathetisch ist, so fehlen doch Peripetien ebensowenig wie die 'Wiedererkennung'[1]), Ethisches ebensowenig wie Mirakulöses[2]): es verbindet die Eigenschaften von Ilias und Odyssee.[3]) Es vereinigt ja aber auch in sich wesentliche Bestandteile von der Fabel beider Gedichte, und ergänzt das Fehlende durch neue Motive des Dramas oder späterer erzählender Poesie: es ist reicher und mannigfaltiger als irgend ein früheres Gedicht. Und es beschränkt sich nicht darauf durch Erzählung zu ergötzen: es belehrt zugleich und erbaut, verbindet das *utile* mit dem *dulce*. Eine gewisse Totalität ist unverkennbar angestrebt; man wird denselben Eindruck haben, wenn man sich z. B. die verschiedenen Erscheinungsformen des Übernatürlichen in der Aeneis vergegenwärtigt: der Kreis der Möglichkeiten ist erschöpft. Aber auch das einzelne ist ganz analog behandelt. Was gegeben wird, ist einfach, aber der enge Kreis, der gezogen ist, wird auch nach allen Richtungen durchmessen. Die Reden gehen gerade auf ein Ziel los; aber der eine Gedanke, den sie ausdrücken, wird nach allen Seiten gewendet, bis nichts mehr zu sagen bleibt. Die Seelenzustände sind einfach und ungebrochen; aber jede einzelne Stimmung, jeder einzelne Affekt wird in seinem vollen Gehalt erschöpft. Man erinnere sich, wie die gewiß nicht künstlich komplizierte Seelenstimmung der Troer bei der Abfahrt von ihrer Heimat in Kürze sich all-

---

1) Ich meine vor allem die allmählich und langsam vorbereitete *ἀναγνώρισις* des vom Schicksal bestimmten Landes, die VII 107 ff. erzählt wird; vgl. Aristot. 16, 1455 a 10 *καὶ ἡ ἐν τοῖς Φινεΐδαις (ἀνα;νώρισις). ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συνελογίσαντο τὴν εἱμαρμένην, ὅτι ἐν τούτῳ εἵμαρτο ἀποθανεῖν αὐταῖς, καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα.*

2) *ὅσα ἐν Ἅιδου* Aristot. 1456 a 4: dazu die Harpyien, Allekto, die Verwandlung der Schiffe, die Dira etc.

3) Aristot. 24, 1459 b 13 *καὶ γὰρ καὶ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον συνέστηκεν ἡ μὲν Ἰλιὰς ἁπλοῦν καὶ παθητικόν, ἡ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον* . . *καὶ ἠθική*, natürlich auch *τερατώδης*.

seitig vor uns entfaltet[1]); oder wie die einzelnen Stadien, die der Kummer Didos durchläuft, jedes für sich ausgebeutet sind. Die Handlungen der Götter und Menschen sind einfach, und die Motive ungesucht und klar; aber wir sollen sie auch in jedem Falle möglichst vollständig übersehen.[2]) Komplizierte Situationen werden nach Möglichkeit gemieden; aber wir betrachten eine Situation von allen Seiten und beherrschen sie dann vollständig.[3]) Virgil bleibt nicht an der Außenseite der Ereignisse; er vertieft den Eindruck, indem er uns die Stimmung der Handelnden enthüllt; er bereichert die Handlung äußerlich, indem er Peripetie und Überraschung einführt; innerlich, indem er seelische Vorgänge sich abspielen läßt. Ein Beispiel mag hier genügen; andere sind uns zur Genüge im Laufe der Untersuchungen begegnet. Man halte die Palinurusszene der Nekyia neben die entsprechende Elpenorszene der Odyssee: hier einerseits der Schmerz des Odysseus, andererseits der schlichte Bericht und die flehentliche Bitte des Elpenor um Bestattung; bei Virgil erstens die überraschende Aufhellung des zweideutigen Orakels, dann in Palinurus' Rede das Ethos des treuen Dieners (351), die pathetische, mitleiderregende Erzählung und Schilderung seines jetzigen Leids, die Bitte, ihn mit über die Styx zu führen; diese Bitte wird von der Sibylle zurückgewiesen, aber dafür die tröstliche Aussicht auf Bestattung und dauerndes Gedächtnis eröffnet; dadurch tritt der Wandel in Palinurus' Stimmung ein: *his dictis curae emotae* u. s. f. Man hat den Eindruck, daß die Situation in allem, was sie bieten konnte, erschöpft ist: den Eindruck der Totalität.

---

1) Ob. S. 356. 2) S. 327.

3) In seltenen Fällen, was nicht geleugnet werden soll, hat das Streben nach Bereicherung der Einfachheit und Klarheit Abbruch getan: indem z. B. die βακχεία der Amata möglichst ausgenutzt werden sollte, ist das Motiv getrübt worden, ob. S. 180 ff.

Fünftes Kapitel.

Die Ziele.

Das Ziel der Poesie im Gegensatz zu anderen Künsten der Rede ist, den Hörer zu ergötzen und zu 'erschüttern', wie wir mit anderem Bilde das 'außer sich versetzen' der griechischen Ästhetik wiedergeben würden: *ἡδονή* — auch *ψυχαγωγία* — und *ἔκπληξις* sind die immer wiederkehrenden Schlagworte der nacharistotelischen Theorie.[1]) Bei der Tragödie fällt das Hauptgewicht durchaus auf

---

1) Bei Aristoteles selbst in dieser Form bekanntlich nicht; seine tief geschöpfte Lehre von der *κάθαρσις τῶν παθημάτων* ist aber offenbar bald nachher auch in seiner Schule trivialisiert worden. Gelegentlich braucht auch er schon das spätere Schlagwort: a. p. 25 *ἀδύνατα πεποίηται· ἡμάρτηται, ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει* (scil. *ἡ ποιητικὴ τέχνη*) *τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς· τὸ γὰρ τέλος τηρεῖται, εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος* (vgl. auch 14, 1454 a 4; 16, 1455 a 17). Das berührt sich ja auch wirklich aufs engste mit seiner Pathostheorie: das *ἐκπλήττειν* führt zur *ἔκστασις*. — Stellen Späterer, die gewiß leicht vermehrt werden können: Polyb. II 56 *ἐκεῖ* (d. h. in der Tragödie) *δεῖ διὰ τῶν πιθανωτάτων λόγων ἐκπλῆξαι καὶ ψυχαγωγῆσαι κατὰ τὸ παρὸν τοὺς ἀκούοντας*. ders. bei Strabo I p. 25 (*εἶναι τὸ τέλος*) *ἡδονὴν καὶ ἔκπληξιν*. Anon. *περὶ ὕψους* XV 2 *τῆς ἐν ποιήσει* (*φαντασίας*) *τέλος ἐστὶν ἔκπληξις, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐνάργεια*. Plut. quom. adol. 17a *τοῦτο δὲ παντὶ δῆλον, ὅτι μυθοποίημα καὶ πλάσμα πρὸς ἡδονὴν ἢ ἔκπληξιν ἀκροατοῦ γέγονε*. Ebd. 25d *τὸ γὰρ ἐμπαθὲς καὶ παράλογον καὶ ἀπροσδόκητον, ᾧ πλείστη μὲν ἔκπληξις ἕπεται πλείστη δὲ χάρις, αἱ μεταβολαὶ παρέχουσι τοῖς μύθοις*. Ps.-Plut. de vita Hom. 5 *πεποίηκε δὲ καὶ τοὺς θεοὺς τοῖς ἀνθρώποις ὁμιλοῦντας οὐ μόνον ψυχαγωγίας καὶ ἐκπλήξεως χάριν, ἀλλ' ἵνα* . . . ebd. 6 *καὶ τὸ μὲν ὅλον παρ' αὐτῷ διήγησις τῶν πραγμάτων παράδοξος καὶ μυθώδης κατεσκεύασται ὑπὲρ τοῦ πληροῦν ἀγωνίας καὶ θαύματος τοὺς ἐντυγχάνοντας καὶ ἐκπληκτικὴν τὴν ἀκρόασιν καθιστάναι*. Eustath. Od. pr. p. 1379 *δέδοται κατὰ τοὺς τεχνογράφους τῇ ποιήσει καὶ τερατεύεσθαι, ὡς ἂν ἐκ τούτων ἡδονήν τε ἅμα τοῖς ἀκροαταῖς καὶ ἔκπληξιν ἐμποιήσειεν*. — In gewissen alexandrinischen Kreisen scheint man die *ἔκπληξις* haben zurücktreten zu lassen; Eratosthenes bezeichnete als einzige Absicht der Dichter das *ψυχαγωγῆσαι*, und wirklich kann man sich schwer vor-

die ἔκπληξις, und da das Epos — ebenfalls seit Aristoteles, ja schon vor ihm — in der ästhetischen Betrachtung von der Tragödie nicht unterschieden wird, so gilt von ihm das gleiche. An sich brauchte ja das ἐκπλήττειν vielleicht nicht notwendig mit dem Begriffe heftiger Erregung verbunden zu sein; auch die ruhigste Schönheit kann das Gemüt aufs tiefste bewegen. Aber an diese Möglichkeit wird bei dem Worte im allgemeinen nicht gedacht: man begreift darunter, was seit Euripides als die spezifisch tragische Wirkung feststand: das 'Affektvolle, Unerwartete, Überraschende', wie es Plutarch einmal umschreibt[1]), das 'Beunruhigende, Staunenerregende'[2]), oder, um den Freund Virgils reden zu lassen, die Kunst dessen, *qui pectus inaniter angit, inritat, mulcet, falsis terroribus inplet:* bei welcher Bestimmung nur in dem *mulcere* den zur Abwechselung und Erholung erforderlichen sanfteren Wirkungen eine bescheidene Stelle eingeräumt wird. Wie entschieden gewisse fundamentale Züge der virgilischen Technik auf das genannte Ziel hinweisen, liegt auf der Hand. Fast alles, was wir in den vorstehenden Untersuchungen als dramatischen Einschlag der epischen Technik in Anspruch zu nehmen hatten, dient der ἔκπληξις: der Epiker versucht, es an packender Wirkung dem Dramatiker gleich zu tun, und lauscht ihm dazu die Geheimnisse seiner Kunst ab. Am greifbarsten tritt das in der Struktur der Handlung hervor: das Streben nach energischem Fortschritt, das starke Betonen der entscheidenden Momente, der szenenmäßige Aufbau der Teilhandlungen, die Bevorzugung der Peripetie vor dem gleichmäßig ruhigen Verlauf, das Hinarbeiten auf überraschende Wirkungen, die grelle Beleuchtung des einzelnen durch Kontraste und Steigerungen — all diese für die virgilische Handlung bezeichnenden Züge sind ebensoviel

---

stellen, daß ihm oder Kallimachos die ἔκπληξις als Ziel ihrer Poesie vorgeschwebt hätte. Nach alexandrinischer grammatischer Quelle wohl auch Sextus adv. math. I 297 ἐκ παντὸς ψυχαγωγῆσαι ἐθέλουσιν (οἱ ποιηταί); Horaz spricht im Pisonenbrief zwar auch bei der Tragödie pflichtgemäß vom πάθος (wenngleich in sehr viel ruhigeren Ausdrücken als in der oben zitierten Stelle epp. II 1, 211), bei der allgemeinen Zielbestimmung aber nur vom *delectare* (333); diese Übereinstimmung ist wohl kein Zufall, denn auch bezüglich des Nutzens der Poesie steht er im Pisonenbrief den soeben Genannten näher, worüber unten S. 464, 1.

1) quom. adol. 25 d, zitiert in vor. Anm.

2) vita Homeri 5, zitiert in vor. Anm.

Entlehnungen aus der Rüstkammer des Dramatikers. Ich brauche auf diese und verwandte Punkte hier nicht abermals einzugehen; nur ein größeres Gebiet erfordert noch gesonderte Betrachtung.

In den Mittelpunkt seiner Lehre von der Wirkung der Tragödie hatte Aristoteles das *πάθος* gestellt, Mitleid und Furcht, die der Dichter im Hörer erwecken soll. Das *πάθος* ist denn auch weiterhin der Kern der *ἔκπληξις* geblieben: der Affekt dominiert in der Poesie je länger je mehr, er ist ein höchstes Ziel auch des virgilischen Epos. Es gibt zwei Wege, die zu diesem Ziele führen: entweder spielen sich Vorgänge ab, die Mitleid, Empörung, Grausen u. s. w. im Hörer erwecken; oder die handelnden Personen werden uns im Zustande des Affekts vorgeführt: je lebhafter und anschaulicher dies geschieht, um so mehr wird sich der Hörer in die Seele des Handelnden versetzen und so, wenngleich in starker Abschwächung, auch seinerseits an dem dargestellten Affekt teilnehmen, *ὁμοιοπαθεῖν*. In vielen Fällen wird beides zusammentreffen, indem nicht nur der ergreifende Vorgang, sondern auch seine Wirkung auf die Beteiligten dargestellt wird: diesen letzten sichersten Weg hat Virgil mit Vorliebe beschritten.

Der vornehmste tragische Affekt, das Mitleid, bewahrt seinen Vorrang auch bei Virgil. Es genügt ihm z. B. im ersten Buche nicht, die mitleiderregenden Momente in Aeneas' und der Troer Schicksal stark hervortreten zu lassen: Episodisches, wie die Erzählung über Dido (ob. 117, 1), die Bilder im Tempel zu Karthago (ob. 393), das Gespräch der Venus mit Amor, wird zur selbständigen Quelle des Mitleids. In der Iliupersis werden bei der Traumerscheinung Hektors, dem Raub der Kassandra, dem Tod des Priamus die mitleiderregenden Züge betont; bei dem Prodigium an Polydoros' Grabmal, wie bei der Begegnung mit Andromache, bei dem Abenteuer mit den Kyklopen, wo es überall nahe gelegen hätte, andere Gefühle in den Vordergrund zu rücken, appelliert der Dichter in erster Linie an unser Mitleid. Der Anblick jedes Leidens schlechthin, etwa der eines gequälten Tiers oder eines schmerzhaft Erkrankten, vermag im Zuschauer analoge Leidgefühle zu erwecken; verstärkt werden sie, wenn sich die Empörung über den Verursacher des Leidens damit verbindet. Dieser Zusammenhang des *ἐλεεινόν* mit dem *δεινόν* ist auch von der Ästhetik hervorgehoben und namentlich für die Rhetorik

fruchtbar gemacht worden.[1]) So tritt denn die *δείνωσις* von Neoptolemus' roher Grausamkeit und Herrenwillkür hinzu, um unser Mitleid mit Priamus und Andromache zu erhöhen; die Perfidie des Sinon, die frevelhafte Tyrannei des Pygmalion werden in schwärzesten Farben gemalt, damit wir das Los ihrer Opfer bitterer empfinden; selbst der unversöhnliche Haß der Juno gehört in diesen Zusammenhang. Damit kann es immer noch beim gemeinen Mitleid des weichen Herzens bleiben; der ganze Mensch wird ergriffen, wenn er nicht nur sein Bedauern, sondern auch seine Liebe und Bewunderung dem Leidenden zuwendet; erst dann gelangt er recht eigentlich dazu, sich mit ihm zu identifizieren. Virgil ist zu solcher Erhöhung seiner leidenden Personen wohl zunächst durch das Bedürfnis geführt worden, selbst völlig mit ihnen zu sympathisieren; aber es fällt in die Augen, wie nahe er damit der von Aristoteles aus der attischen Tragödie abstrahierten Forderung für den Charakter des tragischen Helden kommt. Das ist es vor allem, was Dido von den leidenden Heldinnen der jüngsten pathetischen Erzählung unterscheidet, daß sie nicht nur als Mensch dem Menschen nahesteht, sondern als hochherzige, kraftvolle und doch weiblich milde Fürstin des Hörers Bewunderung gewonnen hat, noch ehe sie sein Mitleid gewinnen soll. Und ganz ebenso verfährt Virgil, wo es irgend angeht, auch mit episodischen Figuren: wenn wir Priamus fallen sehen, so rührt uns nicht nur der schmähliche Tod eines Greises: wir haben ihn dem Feinde Sinon hochherzig begegnen sehen, haben den Heldenmut des Alten bewundert, werden schließlich daran erinnert, daß dieser jämmerlich Endende, dessen Leichnam nicht einmal eine Ruhestatt vergönnt wird, einst Asiens gewaltiger Beherrscher war. Andromaches Treue gegen ihren ersten Gemahl, Palinurus' treue Sorge um den Herrn, Euryalus' edler Ehrgeiz und Nisus' treue Liebe für den Freund, Lausus' Aufopferung für den Vater — das alles sind Züge, die dem Dichter seine eigenen leidenden

---

1) Sehr ausschließlich stellt die beiden Ziele nebeneinander Macrob. Sat. IV 2 in.: *oportet ut oratio pathetica aut ad indignationem aut ad misericordiam dirigatur, quae a Graecis οἶκτος καὶ δείνωσις appellantur*. Vgl. Quint. VI 2, 24. Polybios über Phylarch II 56 *σπουδάζων εἰς ἔλεον ἐκκαλεῖσθαι τοὺς ἀναγινώσκοντας . . . πειρώμενος ἐν ἑκάστοις ἀεὶ πρὸ ὀφθαλμῶν τιθέναι τὰ δεινά*. Dionys. de Thucyd. 15 *ὠμὰ καὶ δεινὰ καὶ οἴκτων ἄξια φαίνεσθαι ποιεῖ τὰ πάθη*. Und so sehr häufig nebeneinander.

Geschöpfe erst des Mitleids recht würdig machen: es sind, darf man hinzufügen, Züge, die für die Wirkung jener pathetischen Szenen durch die Jahrhunderte hindurch die eigentlich entscheidenden gewesen sind. Und in naher Beziehung zu dem Gesagten steht Virgils Behandlung der Schuld, die den Menschen ins Verderben führt. Die hellenistische Poesie hatte in immer steigendem Maße geschwelgt in der Darstellung des Verbrechens aus Leidenschaft, und hatte dabei das Widernatürliche eher gesucht als gemieden, in der Meinung, so die pathetische Wirkung zu steigern. Virgil läßt zwar von geschehenen Verbrechen erzählen, aber er selbst stellt dergleichen nicht dar; wie fern ab liegt etwa Didos *ἁμαρτία* von den Greueln, von denen die Sammlung des Parthenios strotzt. In anderen Fällen wiegt die Verfehlung noch leichter: Camilla, Nisus und Euryalus werden die Opfer ihrer unvorsichtigen Begierden; die allzugroße Kühnheit des Pallas kann als Verfehlung kaum mehr gelten; und vollends kann von tragischer Schuld bei der Betörung der Troer, die ihr eigenes Verderben in die Stadt führen, nicht die Rede sein. Hier steht der Mensch vor dem unerforschlichen Ratschluß des Fatums, das auch den Unschuldigen leiden läßt; der Dichter weiß, welchen Endzwecken Trojas Fall und Aeneas' Irrfahrten dienten: *tantae molis erat Romanam condere gentem*; und eben dieser Ausblick auf die Zukunft verhütet es, daß unser gerechtfertiges Mitleid zur quälenden Empfindung dessen herabsinkt, der grund- und zwecklose Leiden seiner Mitmenschen mit anzuschauen verurteilt ist.

Die Aeneis ist für den dramatischen Stil der poetischen Erzählung Jahrhunderte hindurch das Muster gewesen. Auf die Frage, ob Virgil als der eigentliche Schöpfer dieses Stils zu betrachten ist, läßt sich eine zuverlässige Antwort kaum geben. Soviel ist sicher, daß unter den erhaltenen Denkmälern der hellenistischen Poesie kein einziges den Anspruch erheben darf, in allen oder auch nur allen wesentlichen Punkten als Vorbild Virgils zu gelten. Gewiß haben wir für manche Einzelheiten auf Analogieen im älteren wie jüngeren Hellenismus hinweisen können; aber wenn Virgil in einer Richtung mit Apollonios, in einer anderen etwa mit den Originalen der Hochzeit des Peleus oder der Ciris geht, so ist der Abstand der letzten Ziele doch um so

größer: bei Apollonios vermissen wir gerade das Wesentliche, den dramatischen Charakter der Erzählung, durchaus; dem jüngeren durch und durch manierierten, vor allem in der Komposition geradezu perversen Epyllion ist das virgilische Epos in seiner Richtung auf einheitlich harmonische Wirkung diametral entgegengesetzt und inbezug auf Führung der Handlung überhaupt nicht vergleichbar, da in jenen Epyllien bei ihrer fragmentarisch willkürlichen Art von einer wirklichen Handlung ja gar nicht die Rede sein kann. Und was die ältere erzählende Kleindichtung des Hellenismus anlangt, so erkennen wir zwar noch, daß Virgil vor allem in der durchgefeilten Form der Darstellung, im ἦθος der Erzählung, auch wohl im Streben nach einheitlicher Wirkung bei ihr in die Schule gegangen ist; im übrigen sind die Ziele auch hier so verschieden wie möglich: dort vor allem geistreiche Belebung des Details, vornehme Zurückhaltung in Linie und Farbe, hier Streben nach einfacher Größe, starke Affekte, Spannung, Erregung, kurz das ἐκπληκτικόν.

Näher als alles bisher Genannte mag eine andere Gattung kunstvoller Erzählung der virgilischen Technik gestanden haben: die hellenistische, genauer die peripatetische Geschichtsschreibung. Es ist ja im letzten Grunde ein und dieselbe Theorie, auf welche das virgilische Epos wie die Historiographie des Duris und Phylarch zurückgehen: die aristotelische Theorie der Tragödie.[1]) Deutlicher noch als die erhaltenen Fragmente dieser Historiker spricht ihren Charakter Polybius in seiner berühmten Kritik des Phylarch aus (II 56 ff.); dessen vornehmste Absicht sei es, die Lesenden zu rühren, Mitleid und Empörung zu erwecken; zu welchem Zwecke denn jede erschütternde Peripetie mit vollster Anschaulichkeit vor Augen geführt werde: ἐνάργεια und πάθος sind die Kennworte dieser ästhetischen Tendenz. Nur ist es schwerlich, wie man nach Polybius' Anklage meinen könnte, bei dem groben ἐκπληκτικόν geblieben: wir dürfen annehmen, daß die kunstvolle dramatische Technik in weitem Umfange dazu benutzt wurde, die Wirkungen zu verfeinern wie zu steigern.[2])

1) Vgl. Schwartz, Fünf Vortr. über d. griech. Roman 114 ff. Hermes XXXII 560 ff.

2) Man sehe z. B., wie Phylarch die Folterung des Aristomachos dargestellt hat: nicht unmittelbar, was μιαρόν gewesen wäre, sondern durch Schilderung des Eindrucks, den das zur Nacht aus der Folterkammer tönende

Aus der Schule dieser Geschichtsschreibung sind ja doch auch die in ihrer Art bewundernswerten Künstler der Erzählung hervorgegangen, denen wir die Geschichte von der Eroberung Vejis, von Camillus, von Coriolanus, um nur dies wenige zu nennen, verdanken: ich glaube nicht, daß irgend etwas von antiker Erzählung dem virgilischen Epos technisch näher steht. Da haben wir die Konzentration des Interesses, die Komposition wirkungsvoller dramatischer Szenen, die kräftigen Peripetieen, die sorgfältige psychologische Motivierung, ja auch die Technik der Imitation, die den äußeren Umriß der Handlung der alten Dichtung oder Geschichte entlehnt: ich brauche nur etwa an den gefangenen Haruspex zu erinnern, der bei Veji, wie Helenos bei Troja, die vom Fatum bestimmte Bedingung des Sieges verrät.[1]) Von der Theorie, deren Ausbildung doch wohl von Theophrast herrührt, haben wir nur sehr dürftige Reste; aber überraschend nahe kommt dem, was wir als Virgils künstlerische Prinzipien erschlossen, die Theorie, die Dionys seiner Beurteilung des Thukydides zu Grunde legt: da haben wir die Forderung der Einheit und Übersichtlichkeit der Handlung (de Thuc. 5. 6.), der Kontinuität[2]) und Symmetrie (13, ob. S. 353, 1) der Erzählung, der richtigen Wahl von Anfang und Schluß[3]) (10), der pathetischen Wirkung[4]), der zweckmäßigen Verwendung direkter Rede bei den Höhepunkten der Erzählung (17 ff.).

Wehgeschrei auf die Umwohnenden macht: *ὧν τοὺς μὲν ἐκπληττομένους τὴν ἀσέβειαν, τοὺς δ' ἀπιστοῦντας, τοὺς δ' ἀγανακτοῦντας ἐπὶ τοῖς γινομένοις προστρέχειν πρὸς τὴν οἰκίαν* (II 59).

1) Vgl. die lehrreichen Zusammenstellungen Ed. Zarnckes, Der Einfluß der griech. Litt. auf die Entwicklung der röm. Prosa, in: *Commentat. Ribbeckianae* 267. Das Verdienst des Ennius um die poetische Formung der älteren römischen Geschichte ist hier m. E. zu hoch angeschlagen.

2) 9 p. 337, 22 Us. *χρὴ τὴν ἱστορικὴν πραγματείαν εἰρομένην εἶναι καὶ ἀπερίσπαστον.*

3) 10 p. 338, 6: man hat Thukydides in diesem Punkt getadelt, *οὐκ ἐλάχιστον μέρος εἶναι λέγοντες οἰκονομίας ἀγαθῆς ἀρχήν τε λαβεῖν, ἧς οὐκ ἂν εἴη τι πρότερον, καὶ τέλει περιλαβεῖν τὴν πραγματείαν ᾧ δόξει μηδὲν ἐνδεῖν* — ganz die aristotelischen Forderungen für das Epos.

4) 14 p. 347, 15 *πόλεών τε ἁλώσεις καὶ κατασκαφὰς καὶ ἀνδραποδισμοὺς καὶ ἄλλας τοιαύτας συμφορὰς πολλάκις ἀναγκασθεὶς γράφειν ποτὲ μὲν οὕτως ὠμὰ καὶ δεινὰ καὶ οἴκτων ἄξια φαίνεσθαι ποιεῖ τὰ πάθη, ὥστε μηδεμίαν ὑπερβολὴν μήτε ἱστοριογράφοις μήτε ποιηταῖς καταλιπεῖν· ποτὲ δὲ οὕτως ταπεινὰ καὶ μικρά κτλ.*

Ob und wieweit das historische Epos hellenistischer Zeit, von dessen künstlerischer Form wir so gut wie nichts wissen, die von der Geschichtsschreibung ausgebildete Technik sich zu Nutze gemacht hat, so daß Virgil hier noch nähere Vorbilder gehabt hätte, muß ich dahin gestellt sein lassen. Das wenige, was wir über das immerhin noch kenntlichste dieser Epen, des Rhianos Messeniaka erschließen können, macht es wahrscheinlich, daß es an Spannung und Aufregung, an dramatischer Bewegung hier nicht gefehlt hat; aber das genügt nicht, um uns über Darstellung und Komposition irgend welchen Aufschluß zu geben. Und ebensowenig berechtigt uns das, was wir durch Nachrichten und Fragmente über des Ennius Annalen wissen, zu der Vermutung, daß Virgil, wie auf dem Gebiet poetischer Rede, so auch in der epischen Technik sein Schüler war. Negativ läßt sich wenigstens soviel sagen, daß die Wahl des Stoffes wie die annalistische Anlage des Werks darauf schließen lassen, daß Ennius von der ästhetischen Theorie, die Virgils Technik der Komposition zu Grunde liegt, gänzlich unberührt geblieben ist.

2.

Im vorigen Abschnitt streiften wir bereits Ziele, die nicht mehr dem ästhetischen, sondern dem Gebiet des sittlich-religiösen angehören, das für Virgil mit dem politisch-nationalen eng zusammenhängt. Auf den genannten Gebieten belehrend, erhebend, erbauend zu wirken, ist für Virgil nicht ein der Dichtung ursprünglich fremdes Ziel, das accessorisch zu dem rein künstlerischen hinzukäme, sondern es liegt in seiner Auffassung vom Dichterberufe begründet, daß der *vates* zugleich der Lehrer und Erzieher seines Volkes sein soll. Was ich früher über Charaktere und Handlungen, über die Götter und das Verhältnis des Menschen zum Fatum ausführte, kann genügen, um zu zeigen, wie die Aeneis fest im Boden einer geschlossenen Weltanschauung wurzelt; jedes Gedicht, bei dem dies der Fall ist, macht zugleich Propaganda für die Anschauungen des Dichters, mag er das selbst beabsichtigt haben oder nicht. Ein Unterschied besteht nur darin, ob es dem Dichter in erster Linie um die Erkenntnis der Lebenswahrheiten oder um ihre praktischen Konsequenzen zu tun ist. Virgil müßte kein Römer sein, wenn ihm nicht höher als jede theoretische Einsicht die praktische Wirkung stünde; nicht als

eine dem Erkenntnisbedürfnis genügende Erklärung des Weltlaufs, sondern als Richtschnur für das Handeln ist ihm die stoische Sitten- und Religionslehre von Wert. Man braucht nur die virgilische Nekyia nach der homerischen zu lesen, um den Abstand der tendenziösen von der naiven Poesie zu empfinden[1]); wie würde sich im homerischen Tartarus der Ruf jenes virgilischen Büßers ausnehmen: *discite iustitiam moniti et non temnere divos.* Kaum irgendwo sonst spricht Virgil so unumwunden aus, was er seinen Hörern ans Herz legen will; er predigt nicht selbst, sondern überläßt dies der Geschichte, die er erzählt, und nur die planmäßige und absichtsvolle Führung der Geschichte zeigt uns, wie bewußt er jenes Ziel verfolgte.

Virgil bricht in diesem Punkte völlig mit den Gepflogenheiten der letztverflossenen Zeiten. Nichts hatte der hellenistischen Poesie, soweit wir sie kennen, ferner gelegen, als sich in den Dienst einer Weltanschauung zu stellen, um Einfluß auf die Lebensführung ihres Publikums zu gewinnen. Tendenzpoesie gab es genug; aber ihre Tendenz hatte durchweg die politisch-persönliche Spitze: der Panegyricus in seinen mannigfachen Formen dient der Verherrlichung eines Mannes, eines Geschlechts, einer Stadt, vielleicht auch eines politischen Systems; das hat mit dem, was wir hier an Virgil hervorheben, nichts zu tun. Die erzählende Poesie vollends, die ernsthaften künstlerischen Ansprüchen genügen wollte, stand dem allen so fern wie möglich; hier machte nur das gelehrte Interesse dem rein künstlerischen Konkurrenz. Der Gedanke, daß die Poesie als Erzieherin neben die Philosophie treten könne, liegt einem Cicero noch völlig fern, und die *νεώτεροι* unter den griechischen wie römischen Dichtern huldigen dem Prinzip *l'art pour l'art* mit vollstem Bewußtsein. Sucht man in Rom einen Vorgänger Virgils, so trifft man nur

1) Daß speziell der eschatologische Mythus moralisch wirken soll, steht jener Zeit fest; bezeichnend z. B. Diodor I 2, 2 *ἡ τῶν ἐν Ἅιδου μυθολογία τὴν ὑπόθεσιν πεπλασμένην ἔχουσα πολλὰ συμβάλλεται τοῖς ἀνθρώποις πρὸς εὐσέβειαν καὶ δικαιοσύνην.* Freilich scheint ihm für diesen Zweck des *προτρέψασθαι τοὺς ἀνθρώπους ἐπὶ τὸν ἄριστον βίον* die ägyptische Eschatologie geeigneter als die hellenische, die sich durch ihre unglaubwürdigen Fabeleien um allen Kredit gebracht habe, I 93, 3. Wie auch der Epikureismus in seiner Weise *τὰ ἐν Ἅιδου* protreptisch verwertete, zeigt Lucrez III 978 ff.

einen, der selbst jenem Literaten- und Poetengetriebe gänzlich fremd war: Lucrez, den großen Einsamen. Virgil ist der Erbe nicht nur seiner Kunstmittel, sondern auch seiner Auffassung vom Wesen des Dichterberufs; die Aeneis ist ein positiver Antilucrez, der freilich dem Hörer die Wahrheit seiner Behauptungen nicht wissenschaftlich beweist, sondern sie ihn im Bilde der Urgeschichte Roms erleben läßt. Virgil stand mit solchem Streben nicht mehr allein; er wurde getragen von dem auf sittliche Besserung gerichteten Zuge der augusteischen Epoche. Allzu isoliert pflegt man die *cura morum* des Augustus als persönliche Velleität des Herrschers aufzufassen; man übersieht, daß diesem Wirken von oben eine starke Bewegung von unten offenbar entgegen gekommen ist, die ihren ersten Anstoß in den letzten Jahren der Republik empfangen haben muß. Die Neubelebung der kynisch-stoischen Popularphilosophie muß in diese Zeit fallen, wenn sie ihre höchste Blüte auch erst später erreichte; aber die Crispinus und Stertinius lebten und lehrten doch in Rom leibhaftig und hatten ihr Publikum, das sie ernst nahm, weil sie es ernst meinten. Wir kennen diese offenbar sehr zahlreiche Menschenklasse nur durch die Karikaturen des Horaz, der seinerseits auch hier auf die Klassiker, Bion in erster Linie, zurückging; aber seine Diatriben sind doch nur zu verstehen als der verfeinerte Reflex einer starken moralisierenden Strömung, die sich des Volkes, des niederen vielleicht noch mehr als des gebildeten, bemächtigt hatte. Auch die Verbindung der sittlichen mit der nationalen Tendenz, das Bestreben, die sittlichen Vorbilder nicht in den Idealen der Philosophenschulen, sondern in der heldenhaften, tapferen und frommen Vorzeit Roms zu suchen, ist zwar durch Augustus voll Eifer ergriffen und mächtig gefördert, aber nicht durch ihn aufgebracht worden: das bezeugen die Altersschriften Varros. Und so wird es nicht ausschließlich als Konnivenz gegen den Herrscher zu erklären sein, wenn die Geschichtsschreibung der Zeit einmütig, und, so viel ich sehe, im Gegensatz zu aller früheren Geschichtsschreibung, den moralischen Zweck in den Vordergrund stellt.[1]) Bisher hatte der Historiker wohl außer der Befriedigung

1) Am ausdrücklichsten Livius prooem.: *hoc illud est praecipue in cognitione rerum salubre ac frugiferum, omnis te exempli documenta in inlustri posita monumento intueri; inde tibi tuaeque rei publicae quod imitere capias, inde foedum inceptu foedum exitu, quod vites.* Ganz ebenso Diodor

des Wissensdranges und auch etwa künstlerischer Bedürfnisse politische Ziele verfolgt, dem Staatsmann praktische Belehrung, oder auch dem Menschen einen festen Halt in den Stürmen der Zeit geben wollen; jetzt mit einem Male will die Historie den Menschen bessern, indem sie ihm lockende und abschreckende Beispiele vorhält. Man weiß, wie großes Gewicht Augustus gerade auf die *exempla maiorum* legte; es ist kein Wunder, wenn neben der Historie auch die Poesie zur Lehrmeisterin wird und damit von neuem eine Würde anstrebt, auf die sie Jahrhunderte lang verzichtet hatte.[1]) Nun liest Horaz den Vater Homer, wie es

---

I 2, 8; Dionys I 6 will die Alten nach Gebühr preisen und damit den Nachkommen ans Herz legen, sich ihrer Vorfahren würdig zu erweisen; Strabo I p. 13 hält seine *ὑπομνήματα ἱστορικά* für *χρήσιμα εἰς τὴν ἠθικὴν καὶ πολιτικὴν φιλοσοφίαν*; die *Exempla* des Cornelius Nepos hat Norden Neue Jahrbb. VII (1901) 266 mit Recht in diesen Zusammenhang gestellt. — Peter, Die geschichtl. Lit. üb. d. röm. Kaiserzeit (Lpz. 1897) handelt II 218 über den Nutzen als Ziel des Geschichtsschreibers, scheidet aber weder die Zeiten genügend noch die moralische Besserung vom praktischen Nutzen für den Politiker wie die Lebensführung überhaupt: in diesem, nicht im moralischen Sinne heißt die Geschichte *magistra vitae* auch bei Cicero de orat. II 9, 36.

1) Aristoteles, der die moralische Wirkung der Poesie stillschweigend bei Seite schob, mag schon für seine Zeit richtig beobachtet haben; für die Folge jedenfalls hat er Recht behalten. Die ältere Stoa freilich, auch hierin das Erbe des Kynismus bewahrend, hat auf die Verwertung der Poesie im Dienste der philosophischen Erbauung nicht verzichtet, und Kleanthes' Hymnus ist ein praktischer Versuch seiner ästhetischen Theorie (*τὰ μέτρα καὶ τὰ μέλη καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ὡς μάλιστα προσικνεῖσθαι πρὸς τὴν ἀλήθειαν τῆς τῶν θείων θεωρίας* Philod. de mus. IV 28, 10). Die stoische Auffassung der Poesie gibt (in seiner Polemik gegen Eratosthenes, der als ihr Ziel nur das *ψυχαγωγῆσαι* anerkennt) Strabo I p. 15: *οἱ παλαιοὶ φιλοσοφίαν τινὰ λέγουσι πρώτην τὴν ποιητικήν, εἰσάγουσαν εἰς τὸν βίον ἡμᾶς ἐκ νέων καὶ διδάσκουσαν ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις μεθ' ἡδονῆς*: auf die praktische Übung der Poesie hat diese Lehre m. W. keinen Einfluß weiter ausgeübt (wohl aber sehr stark auf die Homerexegese: Diogenes v. Babylon, Philod. rhet. II p. 111; suppl. XXXIII, Krates Wachsmuth p. 21 u. s. f.). Selbst Horaz, der im Brief an Augustus so beredt die moralische Wirkung der Poesie vertritt, scheint im Pisonenbrief nach seiner grammatischen Quelle unter dem *prodesse* und dem *utile* der Dichtung mehr die Wirkung einzelner Gnomen oder der gnomischen Poesie überhaupt ins Auge zu fassen als eine Wirkung durch *exempla;* so wendet sich auch später Sextus, der selbst die Dichter für *ἀνωφελεῖς ἢ ὀλιγωφελεῖς* hält (*ἐκ παντὸς ψυχαγωγῆσαι ἐθέλουσιν* adv. math. I 297), zwar gegen die Lehre der Grammatiker *ὡς ἡ ποιητικὴ πολλὰς*

die Kyniker einst aus dem Volksbewußtsein ihrer Zeit heraus getan hatten, als eindringlichsten Lehrer der Moral, und rühmt von der Poesie, daß sie *recte facta refert, orientia tempora notis instruit exemplis* (epp. II 1, 130), sicher, damit des Augustus eigene Überzeugung auszusprechen; die Aeneis kann ihm dabei als leuchtendstes Beispiel vorgeschwebt haben: als *exemplum* — damit das Stichwort selbst nicht fehle — stellt sich Aeneas dem Ascanius hin (XII 439), und das ganze Gedicht ist die reichste Fundgrube von *exempla maiorum*, die sich Augustus wünschen konnte: als erhabenstes Vorbild stand er selbst im Mittelpunkt der langen Reihe römischer Helden, die dem Aeneas in der Unterwelt gezeigt wurden, wie sie Augustus auf seinem Forum dem römischen Volke zeigte.

3.

Über die nationale, zugleich augusteische Tendenz, die der soeben besprochenen sittlich-religiösen verschwistert ist, habe ich hier nicht eigens mehr zu reden; das Materielle dieser Tendenzen liegt meiner Aufgabe fern, und ich kann hierfür auf Nordens öfters von mir zitierten Aufsatz verweisen. Ich erinnere hier nur daran, wie nahe auch in diesem Punkte das nationalrömische Epos der nationalrömischen Geschichte steht: wir haben gesehen, wie ungemein wichtig es z. B. für die Gestaltung der Iliupersis bei Virgil ist, daß sie ihm ein Stück altrömischer Geschichte war; wir konnten durch Parallelen aus römischen Historikern manchen Zug der virgilischen Auswahl oder Erfindung in helleres Licht setzen: Virgil wandelt in den Bahnen, die von jeher die prosaischen wie die poetischen Annalisten Roms gegangen waren. Für den vorliegenden Zweck ist es von Wichtigkeit, daß durch diese Tendenz ein sehr wesentlicher Bestandteil der hellenistischen Poesie bei Virgil ein ganz neues Gesicht erhält: die historische Gelehrsamkeit. Die Aeneis enthält deren eine Fülle; aus dem, was die römischen Antiquare bis auf Varro über italische, insbesondere römische Urgeschichte ermittelt hatten, über Geschichte der Stämme und Städte, über Verfassung, Krieg und Gottesdienst, hat

---

δίδωσιν ἀφορμὰς πρὸς σοφίαν καὶ εὐδαίμονα βίον (ebd. 270), versteht aber darunter nicht die moralische Gesamtwirkung, sondern *τὰ γνωμικὰ καὶ παραινετικά* (278).

Virgil mit vollen Händen geschöpft. Äußerlich betrachtet, kann das als das völlig entsprechende Gegenstück zu der Gelehrsamkeit erscheinen, wie sie etwa im Epos des Apollonios einen so breiten Raum einnimmt: auch hier eine reiche Fülle von Resultaten ätiologischer, geographischer, mythographischer Forschung. Bei näherem Zusehen tritt der fundamentale Unterschied zwischen beiden Dichtern und ihrer Gelehrsamkeit zu Tage. Apollonios verfolgt wirklich gelehrte Interessen und schreibt für ein Publikum, dem die Sage zum guten Teil eben dadurch wert und anziehend war, daß sie Aufschluß gab über historische Ereignisse und Zustände der Vorzeit, über die Geographie ferner, wenig bekannter Weltgegenden, über die Vorfahren berühmter Geschlechter; so reich der Anteil ist, den an dem allen arge Pseudogelehrsamkeit hat, zu Grunde liegt doch in letzter Linie das echt wissenschaftliche Verlangen, die Gegenwart historisch zu begreifen. Der Bund freilich, den hier die Wissenschaft mit der Poesie schließt, ist eine höchst unglückliche Ehe, bei der beide Teile zu kurz kommen. Fremd und unvermittelt stehen sie nebeneinander; ein Versuch, die Gelehrsamkeit in Poesie umzusetzen, d. h. ihr eine Gefühlswirkung abzugewinnen, ist nicht gemacht, und auf Schritt und Tritt hemmt der historische Ballast den Flug der Phantasie, während andererseits die poetische Form, so übel ihr dabei mitgespielt wird, doch soweit sich durchsetzt, daß sie es unmöglich macht, das Material erschöpfend vorzulegen und zu diskutieren, also wissenschaftlich zu verwerten. Virgil hat ganz andere Ziele im Auge: mit dem historischen Einschlag seines Gedichts wendet er sich nicht an das gelehrte Interesse, sondern an das nationale Gefühl seiner Hörer, und so wenig auch die so erstrebte Wirkung als eine rein poetische gelten kann, so steht sie dem doch, eben weil sie Gefühlswirkung ist, erheblich näher. Virgil hat seinen Blick nicht nur auf die Stadt Rom, sondern auf ganz Italien gerichtet[1]), und jede Erwähnung einer Stadt oder eines Geschlechts, dessen Anspruch auf unvordenkliches Alter so bestätigt wurde, muß ihm den begeisterten Dank der Nachkommen eingetragen haben; man stelle sich etwa vor, welches Echo die Verse, mit denen der Dichter seine eigene Vaterstadt Mantua ehrt (X 198), dort geweckt haben. — Virgil bleibt bei der Urgeschichte nicht

1) Wilamowitz Reden u. Vorträge 267.

stehen: die Heldenschau und die Schildbeschreibung führen den Hörer durch die Königszeit und die Ruhmestaten der Republik bis auf die Höhe der Gegenwart: Erbauung und Erhebung, nicht eigentlich Belehrung ist hier ganz offensichtlich das Ziel. — Wichtiger vielleicht noch als die historischen Einzelfacta ist für Virgil ein anderes: die *mores maiorum* und unter diesen vor allem die gottesdienstlichen Gebräuche darzustellen. Die Gelehrsamkeit, die dabei aufgeboten ist, verdient die Anerkennung, die ihr schon die antike Kritik reichlich gespendet hat; aber wenn die Aeneis für spätere Zeit dadurch zur Fundgrube antiquarischer Weisheit geworden ist, so bedeutete sie nach dieser Seite für Virgils eigene Zeit weit mehr: damals knüpfte sich an diese Dinge nicht nur ein wissenschaftlich retrospektives, sondern ein eminent praktisches und aktuelles Interesse: man wollte ja jene *mores maiorum* nicht nur kennen, sondern sie in ihrer Reinheit wiederherstellen, das Abgestorbene ins Leben zurückrufen; man sah in den ältesten Zuständen ein sittlich-religiöses Ideal, und die Restaurationsversuche, so äußerlich und hohl sie oberflächlicher Betrachtung scheinen mögen und so wenig sie in Wirklichkeit Erfolg haben konnten, entsprangen doch derselben Wurzel wie jener Drang nach moralischer Entsühnung und Reinigung, von dem ich oben sprach. Was also Virgil von altitalischen Riten und Formeln des Kultus bot, waren nicht gelehrte Kuriositäten, sondern ehrfurchterweckende altgeheiligte Zeugnisse einer glücklicheren Vorzeit; an das Gefühl des Hörers, nicht an seinen Wissensdrang wendet sich der Dichter auch hier.

Als Fremdkörper steht bei Apollonios die Gelehrsamkeit im Epos auch der Form nach; wie sie zu dem poetischen Gehalt des Gedichts, der Gewinnung des goldenen Vließes und der Entführung der Medea, zu allermeist nur äußerlich Beziehung hat, so wird sie dem Gang der Erzählung auch äußerlich genug eingefügt, indem der Dichter immer wieder selbst das Wort ergreift um gelehrte Erläuterungen anzufügen oder das Bestehen eines Namens, eines Denkmals, eines Brauchs u. s. f. bis auf die Gegenwart hervorzuheben. Wie selten Virgil so in eigenem Namen spricht, haben wir oben gesehen (S. 366); er hält darauf, das, was er an gelehrtem Material beibringt, für die Handlung notwendig erscheinen zu lassen. Für wesentliche Teile der italischen Urgeschichte boten die beiden Kataloge in VII und X erwünschte

Gelegenheit; im übrigen läßt der Dichter Vergangenes durch seine Personen vortragen (oben S. 383) und sorgt dafür, daß der Anlaß dazu sich aus der Handlung ungezwungen ergibt, indem eine der Personen über die betreffenden Verhältnisse unterrichtet werden muß. Nur ganz selten läßt er sich durch das gelehrte Interesse über das sachlich Erforderliche hinausführen[1]), am ehesten in Namensetymologieen; auch die Periegesen der unteritalischen und sicilischen Küste, die Aeneas gibt (III 551 ff. 692 ff.), mögen durch die Situation nicht in allen Details hinlänglich motiviert sein: verglichen mit den geographischen Partieen des Apollonios muß vielmehr nur ihre Knappheit und die Beschränkung der rein gelehrten Angaben bemerkenswert erscheinen. Vollends geographische Angaben über Gegenden, die dem gebildeten Römer nicht geläufig waren, vermeidet Virgil durchaus: wir sahen, wie der Mangel an rein gelehrtem Interesse sogar zu Unklarheit z. B. über den Ort der thrakischen Stadtgründung geführt hat (oben S. 104, 1). Aber man weiß ja, daß das geographische Interesse und demgemäß auch die geographischen Kenntnisse selbst der gebildeten Römer gering waren; erheblich größere Kenntnisse setzt Virgil bei seinen Hörern auf mythographischem Gebiete voraus, ohne doch mit der eigenen Gelehrsamkeit zu prunken oder entlegene Notizen zum Zwecke der Belehrung zusammenzutragen.

4.

Wir kehren zu den rein ästhetischen Zielen der Dichtung zurück. Mit dem, was wir unter dem Stichwort *ἐκπληκτικόν* zusammenfaßten, ist nur eine Seite der von Virgil erstrebten

---

1) So in Venus' Worten über Antenor das Verweilen auf den *mirabilia* des Timavus; Ableitung von Namen: in Andromaches Erzählung Chaonia (III 334); Pallanteum in Tiberinus' Weisung VIII 54; Argyripe im Bericht des Venulus XI 246; Samothrace in Latinus' Begrüßung VII 208; Italia in Ilioneus' Ansprache I 532; vgl. III 702 über Gela. Auch Juppiters Bemerkung über den Namen Julus I 268 gehört hierher. Nach alle dem wird man auch in Venus' Belehrung des Aeneas I 367 die Andeutung über die *κτίσις* Karthagos und die Herkunft des Namens Byrsa als virgilisch anerkennen müssen; Virgil hat nicht darauf verzichten wollen, die Geschichte Didos zu vervollständigen, aber er empfindet, daß das der Situation nicht ganz angemessen ist, und läßt Venus, als ob diese das selbst empfände, abbrechen, nachdem an die Sage von Didos List beim Landkauf nur eben erinnert worden ist. — Übrigens ist die Vorliebe für Namensetymologieen

Wirkung beschrieben; daneben oder darüber noch steht das Streben nach dem ὑψηλόν, dem Erhabenen. Es handelt sich dabei keineswegs nur um eine gewisse feierlich-ernste Färbung des Sprachstils, wie sie von der Rhetorik und Poetik seit langem für gewisse erhabene Gegenstände gefordert wurde; auch nicht etwa nur um den Begriff des 'Geziemenden' (πρέπον, *decorum*), der in der hellenistischen Poetik eine große Rolle gespielt hat, der aber doch für das Epos wesentlich auf die negative Forderung hinausläuft, das zu meiden, was der heroischen Würde widerstreitet. Die Erhabenheit ist vielmehr eine durchaus positive, Inhalt wie Form durchdringende ästhetische Potenz, eine Eigenschaft des 'Stils', das Wort im umfassendsten Sinne genommen. Wir dürfen uns nicht scheuen, ihrer bei der Beschreibung der poetischen Technik zu gedenken, denn sie ist von Virgil zweifellos mit Bewußtsein angestrebt worden, ist nicht, wie etwa bei Aeschylus oder, in anderer Form, bei Schiller, ein integrierender Bestandteil der dichterischen Persönlichkeit: die Eclogen allein, die Virgil doch schon im reifen Alter verfaßte, genügen zum Beweis dafür, daß ihm das μεγαλοφυές nicht eignete; daran konnte auch der freilich sehr erhebliche Wandel, den in der Zwischenzeit seine Weltanschauung in wesentlichen Punkten durchgemacht hatte, nichts ändern. Man wird trotzdem nicht die Empfindung haben, als wäre die Erhabenheit der Aeneis 'gemacht', um dem Hörer Empfindungen vorzuspiegeln, von denen des Dichters Herz und Geist nichts wußte; auch würde man zweifellos fehl gehen, wollte man in jedem Einzelfalle Berechnung suchen; vielmehr hat Virgil durch den Stoff, den er zu behandeln unternahm, sich selbst in eine höhere Sphäre versetzt gefühlt und aus dieser Stimmung heraus ein Ideal von Erhabenheit, wie er es sich, von den Strömungen seiner Zeit getragen, gebildet hatte, in seiner Dichtung zu verwirklichen gesucht. So ist ein Kunstwerk von durchaus einheitlicher Färbung entstanden, das eben durch diese sich von früheren und späteren Gedichten, die im übrigen ähnliche künstlerische Ziele verfolgten, deutlich unterscheidet. Weniger noch als für andere Gebiete der Technik vermag hier der Nach-

---

in der römischen Poesie alt: Naevius erklärte die Namen Palatium und Aventin, fr. 27, 28 B.; Ennius kann sich nicht enthalten, im Prolog der Medea die beiläufige Erwähnung der Argo durch die Etymologie zu beschweren (208 R.) u. s. w.

weis von Einzelheiten den Gesamteindruck zu ersetzen, den nur eigene zusammenhängende Lektüre geben kann; aber ein Versuch zu einer Art Topik des Erhabenen muß doch unternommen werden.

Homers Hephaistos ist ein rußiger Schmied von übermenschlicher Kunstfertigkeit, der selbst am Blasebalg schwitzt und, wenn er hohen Besuch bekommt, das Werkzeug ordentlich in den Kasten legt, sich wäscht und ein reines Hemd anzieht; Virgils Vulcan ist der feuerbeherrschende Gott, dem die gewaltigen Kyklopen dienen, und wenn es die Rüstung des Aeneas zu schmieden gilt, so legt er nicht selbst Hand an, sondern heißt seine Diener ans Werk gehen. Der Fall ist typisch für das Verhältnis der virgilischen zur homerischen Götterwelt. Homers Götter sind Menschen, bei denen nur die Grenzen der physischen Endlichkeit hinausgeschoben sind oder ganz fortfallen; Virgils Götter sind die erhabensten im Weltall wirkenden Mächte, die menschliche Gestalt angenommen haben, nur weil sie in anderem Bilde nicht sichtbar zu machen sind. In dieser Gestalt, als handelnde Personen eines Gedichts, sind sie freilich auch menschlicher Schwäche bis zu einem gewissen Grade untertan: aber nur genau soviel wie für die Handlung unentbehrlich ist, und niemals so, daß die Schwäche kleinlich erscheint. So hat ihr olympisches Leben wenig mehr vom irdischen an sich: sie sitzen nicht bei Schmaus und Trank und Saitenspiel und lachen nicht unbändig; sie zanken sich nicht, sondern bekämpfen sich höchstens in leidenschaftlicher aber wohlgesetzter Rede; sie drohen sich nicht gegenseitig Schimpf und Schande, sie schlagen und verwunden sich nicht und brauchen daher auch nicht vor Ärger zu weinen oder vor Schmerz zu brüllen. Dem entspricht die Art, wie sie in die irdischen Dinge eingreifen. Kein virgilischer Gott tritt Sterblichen im Kampf gegenüber; selbst bei der Zerstörung Ilions, an der sie teilnehmen, sind sie nicht unter den Streitenden. Um geringfügiges kümmern sie sich nicht: bei den Wettkämpfen einzugreifen, ist unter ihrer Würde, und das Schiff des Cloanthus führt nicht Neptun, sondern eine Schar untergeordneter Meerdämonen ans Ziel. Wo es zu helfen gilt, nahen sie wohl ihren Lieblingen in eigner Person: so zeigt sich Venus ihrem Sohn, Apollo tritt warnend zu Ascanius,

Mercur mahnend zu Aeneas. Wo sie schaden wollen, legen sie nicht selbst Hand an: Juno läßt den Seesturm durch Aeolus, den Krieg durch Allekto erregen, den Vertrag durch Juturna stören; Diana gibt ihrer Nymphe Bogen und Pfeil, um das Urteil an Camillas Mörderin zu vollstrecken, Neptun läßt Palinurus durch den Schlafgott ins Meer stoßen, während er doch selbst höchst eigenhändig die Syrten mit dem Dreizack öffnet, um Aeneas zu retten. Minerva würde sicher nicht handeln wie Homers Athena, die durch schmählichen Betrug Hektor dem Verderben überliefert[1]): wenn Juno den Turnus durch ein Trugbild täuscht, so geschieht das, um ihn zu retten. Wie das Unedle, so wird auch das Tändelnde, Scherzende ihnen ferngehalten. Die olympischen Kinderstuben- und Wohnstubenszenen der hellenistischen Dichtung waren das gerade Widerspiel des Erhabenen: wenn bei Apollonios Aphrodite die beiden besuchenden Göttinnen empfängt wie eine gute Bürgersfrau zwei etwas vornehmere Freundinnen, wenn sie über ihren schlimmen Schelm von Sohn klagt und ihn nachher dabei betrifft, wie er den armen Ganymed im Knöcheln übertölpelt hat, so wird Virgil nicht begriffen haben, wie man im Epos göttliche Dinge so parodieren kann. Aber freilich zeigt auch seine Venus nicht die volle göttliche Erhabenheit: die Liebe ist selbst in ihrer höchsten Erscheinungsform nicht in stetem feierlichem Ernst zu denken. Venus verkehrt mit ihrem Sohne anders, als sonst Götter mit Sterblichen, freier, man möchte fast sagen, etwas neckisch. Sie freut sich lachend der gelungenen List, als sie das Scheitern von Junos argem Plan voraussieht (IV 128), sie weint auch, und der Götterkönig lächelt über ihre grundlosen Ängste (I 228). Bei ihr, der Liebe in Person, darf auch der Liebe Sinnlichkeit zu ihrem Rechte kommen: sie bestrickt durch ihren Liebreiz den Gatten, wie das Homer von der hehren Götterkönigin erzählte, die doch nicht sinnliche Liebe entflammt, sondern der Ehe Hüterin ist (I 73. IV 126).

Soweit würde die virgilische Götterwelt etwa den höchstgesteigerten Anforderungen der Vermeidung des ἀπρεπές genügen: positiv spricht sich das Erhabene des Göttlichen vor allem in seiner Wirkung aus: wo es sich kund tut[2]), erschauert die

---

1) Schol. BT zu *X* 227 ἄτοπον θεὸν οὖσαν πλανᾶν τὸν Ἕκτορα.

2) III 90 spricht Apollo: *tremere omnia visa repente, liminaque laurus-*

Natur; aber nicht im wilden Aufruhr der Elemente, sondern in ihrer höchsten Ruhe empfindet der Dichter die Gottheit am feierlichsten: Neptun wühlt nicht das Meer mit dem Dreizack auf, sondern glättet die Wogen und verjagt die Wolken, daß der reine Äther über der regungslosen Flut erglänzt (I 142, V 820): als Juppiter zu reden beginnt, 'verstummt der Götter hohes Haus, die Erde bebt und schweigt, es schweigt der Äther, der Wind erstirbt und seine Fluten ebnet zur Ruh das Meer' (X 100). Gleich erhaben ist die Wirkung des Göttlichen auf der Menschen Gemüt: wo immer der Mensch die Anwesenheit des Göttlichen ahnt (VIII 349), die göttliche Stimme hört (III 93. IX 112) oder gar die Gottheit ihm leibhaftig gegenübertritt (ob. S. 321), ergreift ihn der Schauer des überirdisch Gewaltigen und erschüttert ihn bis auf den Grund seines Wesens.

Auch das Unheimlich-Grausige überirdischer Mächte steigert Virgil ins Furchtbar-Erhabene: dem Ekelhaften der Harpyienerscheinung beugt er durch zwei Verse vor, die diese Göttergeißel in den Bereich der höllischen Ungeheuer versetzen (ob. S. 111); die Schreckgestalten der Unterwelt steigert und erhebt er zugleich: Cerberus *immania terga resolvit fusus humi totoque ingens extenditur antro* (VI 422); die feuersprühenden Augen des greisen Charon (300) sind ein Zug, der jeden Gedanken an einen lukianischen Lumpenfährmann verbannt; die Unterwelt selbst ist in Virgils Vorstellung das 'weithin schweigende Gefilde der Nacht', das 'hohle Haus und leere Reich des Dis': Schiller hat empfunden, wie hier die Steigerung des Grausens Erhabenheit anstrebt.[1])

Der göttlichen Erhabenheit Abglanz ist die heroische. In der virgilischen Heroenwelt ist für Niedriges, Gemeines kein Raum. Daß um den Besitz von Sklavinnen große Könige sich entzweien, daß ein Königssohn wie Paris die Schlacht verlassen kann, um der Liebe zu pflegen, das und vieles dergleichen traut Virgil seinen Helden nicht zu. Der bucklige, boshafte, keifende Thersites wandelt sich zu Drances dem Volksredner, den freilich auch der Neid auf Turnus' Ruhm treibt, der aber doch die berechtigten Interessen der Allgemeinheit gegenüber des Turnus verderblichen Sonderwünschen verficht und der, wie sein Verhalten gegenüber

---

que dei totusque moveri mons circum. VI 256 naht Hekate: *sub pedibus mugire solum et iuga coepta moveri silvarum.*

1) 'Vom Erhabenen', Werke VII 276 (Kurz).

Aeneas beweist, für wahre Größe Empfindung und Verehrung sich bewahrt hat. Wie edel sind die Beweggründe, die die Rutuler zum Bruch des Vertrages treiben, gegenüber dem Egoismus des Pandaros! Selbst der Frevler Mezentius hat etwas vom 'erhabenen Verbrecher', und erhaben ist sein Sterben. Dido wird durch alle Irrwege der Leidenschaft getrieben, aber im Tode, der den Menschen in seiner wahren Gestalt zeigt, findet sie die erhabenen Worte

vixi et quem dederat cursum fortuna peregi,
et nunc magna mei sub terras ibit imago.

Aeneas vollends prägt diesen Typus des Erhabenen, je mehr er in seiner Läuterung zum vollkommenen Helden vorschreitet, um so reiner aus; selbstverständlich hält Virgil sein Bild von jedem niedrigen und kleinlichen Zug durchaus frei. Der konventionell verfälschten Auffassung von römischer Seelengröße und Charakterstärke schlägt es freilich ins Gesicht, wenn Virgil von seinem Helden beim ersten Auftreten also erzählt (I 92)

extemplo Aeneae solvontur frigore membra;
ingemit et duplicis tendens ad sidera palmas
talia voce refert.

Gerade dies hat Virgil zweifellos mit größtem Bedacht geschrieben, ebenso wie die Worte, die Aeneas hier spricht. Er sieht den Tod unmittelbar vor Augen, er weiß, daß keine menschliche Kraft mehr helfen kann: aber er darf nicht, wie Achill (Φ 273) und Odysseus (ε 299) in gleicher Lage Furcht vor dem Tode äußern oder den Wunsch am Leben zu bleiben — das wäre, wie auch der Schriftsteller vom Erhabenen (IX 10) empfand, des Heros unwürdig —, sondern nur den Wunsch aussprechen, daß er wie Hektor und Sarpedon und so viele andere Tapfere unter Trojas Mauern vor den Augen der Seinigen gefallen wäre.[1]) Wie Aeneas

1) Dafür gaben Achill und Odysseus das Vorbild, aber das Ethos ist hier noch ein anderes: Achill wünscht statt des schmählichen Todes im Wasser den von der Hand des tapfersten Mannes; der Imitator der Odyssee sagt vergröbernd *τῷ κ' ἔλαχον κτερέων καί μευ κλέος ἦγον Ἀχαιοί.* Aus Aeneas' Worten *quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis contigit oppetere* hört jeder das *dulce et decorum est pro patria mori* heraus, das in dem *οἳ τότ' ὄλοντο Τροίῃ ἐν εὐρείῃ* der Odyssee nicht liegen kann.

hier über sein Unglück seufzt, ohne zu jammern — *conqueri fortunam adversam, non lamentari decet* hatte Pacuv gesagt und damit den stoisch gestimmten Cicero erfreut (Tusc. II 48) —, so darf er auch weinen beim Anblick des geschändeten Hektor (II 279) und des getöteten Pallas (XI 29. 41), bei der Erinnerung an den Tod edler Freunde und Helden (I 459, cf. 465. 470. 485) oder bei dem ergreifenden Abschied von Andromache (III 492): Tränen des Mitleids ziemen auch dem Helden[1]); aber er soll, auch wo er selbst verzweifeln möchte, Heiterkeit zur Schau tragen können, wenn es die Pflicht heischt (I 208), soll sich vom eigenen Herzeleid nicht hinreißen lassen seiner großen Aufgabe zuwider zu handeln (IV 448), soll, nachdem er der berechtigten Trauer ihren Zoll entrichtet, ungebrochen zu seiner Tätigkeit zurückkehren (XI 96): nicht in der Unterdrückung menschlicher Regungen, in ihrer Beherrschung zeigt sich der erhabene Sinn. — Aeneas als Liebender: unmöglich ihn sich kosend und tändelnd zu denken: die verleumderische Fama spricht von üppigem tatenlosem Leben: Aeneas baut die Burg, die einst die Todfeinde seines Volkes schützen soll (IV 260). — In den äußeren Lebensformen wiederholt sich bei ihm wie bei den übrigen Heroen, was wir bei den Göttern fanden. Aeneas darf am libyschen Strand die Hirsche erlegen, aber nicht wie Odysseus auswaiden und selbst zu den Schiffen tragen. Er geht auch nicht allein, wie ein beliebiger Wanderer, sondern hat zum mindesten den treuen Achates zur Seite, der ihm das Gewaffen trägt oder ihn anmelden kann (VI 34). Es ist aber überhaupt der Würde des heroischen Gedichts nicht angemessen ohne Not die kleinen Alltäglichkeiten des Daseins zu erwähnen, essen und trinken, schlafen und sich ankleiden; wo es geschieht, hat es irgend welche besondere Bedeutung: der Schlafende sieht ein Traumbild, die Mahlzeit veranschaulicht, wie nach überstandener Todesgefahr die Lebensgeister zurückkehren (I 174. 210) oder sie bringt die Erfüllung des Schicksalsspruches: und wenn in diesen und ähnlichen Fällen eine Kleinigkeit wie

---

1) Tränen als Kennzeichen edler Menschlichkeit: I 462 *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.* — Wer sich darüber wundert, daß bei Virgil so viel geweint wird, und daraus auf besondere Weichmütigkeit des Dichters schließen möchte, mag einige Reden Ciceros oder einige Bücher Livius lesen: man darf in jenem Punkt den einzelnen Römer nicht nach unseren Anschauungen beurteilen.

das Verzehren der Brottische erwähnt werden muß, so wird wenigstens aller Prunk der Sprache aufgeboten, um mit Worten zu schmücken was an sich der Größe entbehrt.[1]) Ein anderes ist's mit festlichen Gelagen (I 637, 723. III 353; vgl. auch V 100): da wird in den weiten Hallen königliche Pracht entfaltet, man lagert auf Purpurteppichen, speist von silbernem und goldenem Geschirr und trinkt aus edelsteingeschmücktem Becher. Aber auch in solchen Stunden der Muße ist der Sinn dieses Geschlechts auf Erhabenes gerichtet: Demodokos durfte den Phäaken als Dessert einen leichtfertigen Schwank aus dem olympischen Eheleben auftischen; Jopas singt an Königin Didos Hofe von den Wundern des Weltalls und deutet ihre Rätsel: für Virgil und seine Zeitgenossen der erhabenste Stoff des Liedes. — Wie bewußt Virgil in diesen Dingen das Niedrige vermeidet, zeigt am besten die Ausnahme, die er macht: der Aufenthalt bei Euander ist in geflissentlich schlichten Zügen geschildert. Da wird wiederholt gegessen und getrunken, die Mannen sitzen auf dem Rasenpfühl, Aeneas auf dem Ehrenplatz, dem fellbedeckten Ahornstuhl; da brüllt auf der Weide die Rinderherde des Euander; Aeneas tritt in die niedrige Hütte, die als Gastgemach dient, ein Bärenfell deckt sein blättergeschichtetes Lager; als Morgensonne und Vogelstimmen den König erwecken, legt er Tunica und Sohlen an, gürtet das Schwert, nimmt als Mantel ein Pantherfell um und geht zum Gastfreund; zwei Hunde, die Wächter seiner Schwelle, ihm zur Seite. All diese schlichten Züge sind das gerade Gegenteil des Erhabenen: aber doch dienen sie ihm indirekt, denn das gemütlich ärmliche Stillleben des *Romanae conditor arcis* soll ja im Leser, den die Pracht und das brausende Leben der Weltstadt Rom umgibt, durch den Kontrast das Gefühl für die gegenwärtige Größe heben und verstärken.

Schon in dem bisher von den virgilischen Menschen Angeführten ging manches über den negativen Begriff der Vermeidung des *ἀπρεπές* hinaus zum positiv Erhabenen. Wie sehr dies vor allem in Virgils moralischer Welt dominiert, brauche ich nur anzudeuten: *virtus*, mannhaftes Verhalten gegenüber irdischen Feinden wie gegenüber den Schlägen des Schicksals ist

1) Schol. B zu Σ 846 *τὸ τὰ μικρὰ καὶ ἄδοξα μεγαλοπρεπῶς ἐξενεγκεῖν καὶ σεμνῶς ἀπαγγεῖλαι θαυμασίας καὶ μεγίστης ἐστὶ δυνάμεως.* Weiteres bei Römer, D. exeget. Schol. d. Il. im cod. Ven. B (Münch. 1879) XII.

das Ideal, neben der *pietas*, die am erhabensten in der Aufopferung des eigenen Selbst sich offenbart. Wie bei den Göttern sucht Virgil auch durch Darstellung der Wirkung, die ideales Menschentum ausübt, den Hörer mitzureißen: ich erinnere an die Haltung des Aeneas beim Empfang durch Dido, des Drances gegenüber Aeneas, des Ascanius gegenüber dem wagemutigen Freundespaar, des Aeneas bei Lausus' Aufopferung — das alles weist dem bewundernden Gefühl der Hörer gleichsam den Weg.

Symbol der inneren ist die äußere Größe: Virgil sieht seine Helden als gewaltige Gestalten und gewaltig ist ihre Kraft; *ingens*, auch sonst ein Lieblingswort Virgils[1]), wird von den Helden und ihrem Tun immer wieder gebraucht. In diesen Vorstellungen von Größe verfällt Virgil, was ihm sonst so selten begegnet, wohl auch ins Maßlose. Es läßt sich vielleicht noch durch den gewollt mythischen Charakter des Faustkampfs bei den Leichenspielen entschuldigen, wenn die Caestus, mit denen Entellus kämpfen will, aus sieben ungeheuren Rindshäuten gefertigt sind (V 401); aber wenn der Feldstein, den Turnus aufhebt, nicht wie bei Homer für zwei Männer heutigen Geschlechts zu schwer wäre, sondern kaum von zwölf Auserlesenen getragen werden könnte (XII 899), so verfehlt hier die Steigerung durch Übertreibung ihr Ziel. Als Aeneas und Turnus sich zum Zweikampf anschicken, empfindet Latinus die erhabene Gewalt des Schicksals, das die beiden ungeheuren Männer aus verschiedenen Erdteilen zum Kampf zusammenführte (XII 707): diesem Gefühl kann man folgen[2]); aber Aeneas selbst dabei mit dem Athos, dem Eryx, schließlich noch mit dem schneebedeckten Apennin zu vergleichen, mutet der Phantasie zu viel zu.[3])

1) Vgl. Simcox Lat. litt. I 273.

2) Eine ähnliche Empfindung sucht Livius vor dem Bericht über die Schlacht von Zama zu erwecken (XXX 32): *ad hoc discrimen procedunt postero die duorum opulentissimorum populorum duo longe clarissimi duces, duo fortissimi exercitus, multa ante parta decora aut cumulaturi eo die aut eversuri* u. s. f.

3) Dahin gehört es, wenn Virgil durch große Zahlen die Vorstellung von einer gewaltigen Menschenmenge zu erwecken sucht, um die Feierlichkeit eines Aufzugs u. dgl. zu steigern: *multis cum milibus* begibt sich Aeneas zur Grabspende an den Tumulus des Anchises V 75. Aber wenn dann 754 die Troer, die sich zur Abfahrt rüsten, *exigui numero* heißen, so steht das nicht, wie Kroll l. c. 141, 1 meint, mit jener früheren Angabe in Wider-

Die Neigung zum Großartigen, Erhabenen bestimmt auch die Naturschilderungen der Aeneis. Der libysche Landungsplatz der Troer entspricht dem Phorkyshafen auf Ithaka, an dem die Phäaken landen: aus den beiden schroff abfallenden Vorsprüngen der Küste, die den Hafen schützen, sind bei Virgil mächtige Felsen mit himmelan ragenden Spitzen geworden; statt des einen weithinschattenden Ölbaums steigt hier im Hintergrund ein hoher Hain schaurig düster empor. — Kein Ort der Wirklichkeit wird annähernd so ausführlich beschrieben wie der Aetna, der donnernde, flammenspeiende, gewaltige (III 570—582): er dient auch in der Schrift *περὶ ὕψους* als Beispiel für das Erhabene in der Natur (XXXV 4).

Von einer Quelle des Erhabenen ist noch nicht gesprochen, die in Virgils Gedicht freilich nicht oft, aber dann um so stärker sprudelt, und deren unterirdisches Rauschen den Gesang von Anfang bis zum Ende begleitet: die Größe Roms, des römischen Volks und seines Beherrschers, der römischen Geschichte und römischen Weltreichs, der *maiestas populi Romani*. Die Gedanken, in deren Betrachtung der Römer vielleicht die Schauer des Erhabenen am stärksten empfand, knüpften sich ja an diese Begriffe: der Gedanke an das gewaltige Schicksal und der Götter Willen, der das römische Volk so wunderbar geführt; der Gedanke, den auch Virgils Zeitgenossen gern anklingen lassen, wie aus kleinsten Anfängen sich so Riesengroßes entfalten konnte; aber auch der Gedanke, wie unendliche Mühen und Opfer dies Große gekostet hatte: wie das Livius empfindet, als er an die großen Kriege, gegen die Samniter, Pyrrhus, Karthago herantritt: *quanta rerum moles!* 'Wie oft mußten die höchsten Gefahren bestanden werden, damit das Reich zu der jetzigen kaum mehr zu umspannenden

---

spruch: erstens können *exigui numero* auch mehrere Tausend heißen, wenn sie sich anschicken ein Reich zu erobern, und zweitens sind an jener ersten Stelle die gesamten Festgenossen (dabei auch Siculer), an jener zweiten die *lecti iuvenes fortissima corda* gemeint, die Aeneas auf Anchises' Rat (729) allein mit sich führt. Ich erwähne dies Mißverständnis Krolls, weil es (neben der ebenso falschen Behauptung 'daß Virgil bald Julus, bald Silvius zum Gründer von Alba Longa machte') das einzige Detail aus der Aeneis ist, welches in der neuesten Würdigung dieses Gedichts (Seeck, Kaiser Augustus, Bielefeld 1902, 128 ff.) dem Leser als charakteristische Probe mitgeteilt wird. Das Verständnis des Ganzen steht in dieser Würdigung durchaus auf gleicher Höhe mit dem des Details.

Größe gelangte! (VII 29)' Und eben diesen Gedanken gibt Virgil im Eingang, gewissermaßen als den Grundton, der bei allen Leiden und Gefahren des Aeneas mitklingen soll: *tantae molis erat Romanam condere gentem.* Zu diesen allgemein erhabenen Empfindungen treten konkretere Vorstellungen: die großen Gestalten der römischen Geschichte, die Aeneas in der Heldenschau erblickt, die ruhmvollen Taten seiner Nachkommen, die er auf seinem Schild bewundert, ohne noch ihre Bedeutung verstehen zu können: solch erhabener Gegenstand, meinte Virgil, eignet sich besser zum Schmuck für eines römischen Helden Waffe als die bunten Szenen allgemein menschlichen Lebens und Treibens, die Achills Schild zierten. Wie in der Heldenschau Augustus' Person, so sind auf dem Schild Augustus' Taten von allen der Gipfel; Augustus als sieggekrönter Friedensfürst, als Gott auf Erden ist der Höhepunkt in Juppiters Prophezeiung an Venus, die als unentbehrliches Glanzstück des ersten Buchs die Tendenz des Gedichts in leuchtenden Farben malt, die der Dichter selbst in den Eingangsversen mit schlichten Worten ausgesprochen hatte. Wie Augustus der Geweihte unter den Menschen, so ist das Kapitol die Heilige unter allen Stätten der Erde: noch ahnt davon Aeneas nichts, als er den waldbedeckten Berg erblickt, aber schon kündigt sich die erhabene Zukunft an in dem frommen Schauer, den die Arkader vor der Stätte empfinden, wo Juppiter in Gewitterwolken erscheint. — Die erhabene Vorstellung der Unendlichen wird in diesen Bildern zu Hilfe gerufen: begrenzt war die Herrschaft von Lavinium und Alba, ohne Grenze der Zeit wird Rom herrschen, ohne Grenze des Orts (I 278); *incluta Roma imperium terris, animos aequabit Olympo:* diese Prophezeiung des Anchises sah Virgils Zeit erfüllt.

Das Gefühl der Erhabenheit im Hörer zu erwecken, ist Virgils oberstes Ziel; alles andere wird dadurch bestimmt und begrenzt. Auch das ἐκπληκτικόν wird nur dann zugelassen, wenn es zugleich ὑψηλόν ist: das ist seine spezifisch virgilische Färbung. Insbesondere steht das virgilische Pathos unter dieser Herrschaft und empfängt von ihr seine Direktive. Wir sahen, daß Virgil nicht schlechthin Mitleid zu erwecken strebt, mit allen verfügbaren Mitteln; er verschmäht das Niederdrückende, bloß Quälende oder wehmütig Stimmende und beschränkt sich fast ausschließlich auf die Darstellung heroischen Leidens, das dem Zuschauer zur

Quelle nicht des lustvollen Schmerzes allein, sondern der Erhebung zugleich wird. Er verschmäht auch das Abstoßende gemeiner Scheußlichkeit, das μιαρόν; das Grausige erscheint bei ihm ins Erhaben-Furchtbare gesteigert. Und zuletzt bietet auch für Virgils Darstellung und Komposition das Streben nach Erhabenheit den Schlüssel vollen Verständnisses. Einfache große Linien, Übersichtlichkeit und Klarheit im Kleinen wie im Großen, strenge Geschlossenheit des Aufbaus, Verzicht auf alles überschüssige Detail, das den Blick zerstreuen und die einheitliche Wirkung trüben könnte — das waren ja die Prinzipien, die wir in Darstellung wie Komposition gleichmäßig herrschen fanden; sie erzeugen die Form, die der Erhabenheit des Stoffes einzig gemäß ist.

Die Römer sind wie kein anderes Volk für das Erhabene, in dem Sinne Virgils, empfänglich gewesen. Sie besaßen ein stark ausgeprägtes Empfinden für die unterste Stufe des Erhabenen, die Würde der äußeren Erscheinung; die nationale Toga ist ihr sprechendstes Symbol und wurde als solches empfunden, wie Virgil selbst mit seinem Wort von der *gens togata* (I 282) beweist. Sie besaßen ferner in hohem Grade den Sinn für das Feierliche: ihre Art Feste zu begehn, ihre Leichenfeiern und Triumphzüge sind des Zeuge: wenn Virgil die Bestattung des Misenus, den Leichenzug des Pallas, den feierlichen Aufzug zum Vertragschluß schildert, so liefert er damit nicht nur poetisch anziehende Bilder, sondern die anschaulichste Darstellung römischer Denk- und Empfindungsweise. Es wäre aber durchaus ungerecht, diese Denkweise als nur auf äußere Würde und äußeren Prunk gerichtet hinzustellen. Mag sein, daß das sittliche und religiöse Ideal der Römer ein eng begrenztes und nüchternes war; einen Zug von Erhabenheit wird ihm niemand absprechen können; mögen in Wahrheit noch so wenige im ganzen Lauf der römischen Geschichte dies Ideal verwirklicht haben: daß es überhaupt geschaffen wurde, zeugt für die Anlage des Volkes. Und weiter: wenn die augusteische Zeit und ihre Größe für Virgil eine starke Quelle der erhabenen Gefühle war, so war sie das zweifellos für seine Zeitgenossen in gleich hohem Grade. Er weht durch diese Zeit, freilich nur zu bald wieder ersterbend, ein großer Zug, man lebt in einem gewissen Rausch von Erhabenheit, der selbst auf eine so wenig sublime Natur wie Horaz ansteckend wirkt; es kann kein Zufall sein, daß im augusteischen Rom der Begriff des

Erhabenen in die wissenschaftliche Ästhetik eingeführt worden ist. Keiner hat diese Bewegung mehr gewünscht und befördert als Augustus selbst: unzählige kleine Züge erzählen uns noch davon, wie er dem Stil des römischen Lebens die Größe wieder zu geben bestrebt war, die es nach einem frommen Glauben in der besseren Vorzeit besessen hatte: Augustus' eignes Standbild ist der vollkommenste Ausdruck, ein Vorbild dieses Stils. Römische Vorzeit schilderte Virgil, und in ihr das Ideal der römischen Gegenwart; er hat dies Ideal nicht erträumt oder konstruiert oder nachgeahmt, sondern selbst erlebt und erkämpft; darum lebt es auch für uns noch in seinem Gedicht.

Register.

1. Namen- und Sachregister.

Acestes 160 ff. 371.
Actium 99 f.
Aeneas 29 ff. 154 f. 205 ff. 266 ff. 404 f. 473 f.
Aineia und Ainos 104.
Aeneis: Entstehungszeit 254. wirkliche und angebliche Widersprüche 11, 2. 13. 62, 1. 87 ff. 139, 2. 141, 1. 152, 1. 153, 1. 162, 1. 171, 1. 172, 3. 196. 211, 1. 221, 1. 290, 2. 337. 342 f. 382, 1. 440, 1. 476, 3. Spuren der Überarbeitung 13 ff. 22. 62, 1. 95, 1. 124, 2. 128, 1. 133, 2. 136, 2. 141, 1. 337. 390, 3. 409, 4. der Unfertigkeit 62. 92 f. 106, 1. 353, 2. 409. Interpolationen 45 f. 91, 1. 184, 3. 395. 468, 1.
Aeneiskritik, antike 5, 1. 118, 1. 159, 1. 171, 1. 179. 183, 1. 187. 237, 4. 242, 1. 2. 250, 1. 351, 1. 359, 1. 2. 400, 1. 442, 2.
αἴτιον 55. 101. 366.
Alba Longa 89 f.
Allekto 178 ff. 298. 414.
Amata 180 ff. 263.
Amor 299. 306. 387.
Anchises 140 ff. 262. 439.
Andromache 105. 264 f.
Anna 113, 1. 123 ff. 131, 2.
Apollo 88 f.
Apollodor (bibl.) 64. 68 f.
Apollonios von Rhodos von Virgil imitiert 107, 1. 108. 110. 127. 130 ff. 246. Technik 116. 120. 158. 236. 238, 1. 348. 354, 1. 359, 2. 362, 1. 363. 369. 383 f. 396. 406. 425. 446. 449. 466 f.
Aristoteles 260. 262, 3. 4. 328. 425 ff. 445, 1. 450, 1. 452. 454, 1. 464, 1.
Asinius Pollio 359.
Astyanax 343.
Aufzählungen 395 f. 430 f.
Augustus 84. 123. 144, 1. 150 f. 160. 255. 296. 463 ff. 478 ff.
Auspicien 54 ff. 308 f.
Bakchen 181 ff.
Brand Trojas 27.
Caere 347.
Caieta 442, 2. 448.
Camilla 194 ff. 211. 264. 321. 409.
Cassandra 37 f. 93.
Cassius Hemina 54, 1.
Catilina 147.
Cato 168 ff. 219, 1.
Catull 129 ff. 236 f. 363. 388, 1. 406.
Charaktere 134 f. 152. 260 ff. 404. 447 f.
Ciris 124, 1. 280, 1. 282. 363. 407.
comites 15.
Coroebus 36 ff.
Creusa 57 f. 86 f.
Cyparissus 187.
δεινόν 456 f.
Dido 113 ff.
διηγηματικόν 350, 2.
Diodor 353, 1. 462, 1. 463, 1.
Diomedes 38, 3. 101.
Dionys v. Hal. 82. 90. 100. 168 f. 236, 1. 353, 1. 460. 463, 1.
Discordia 179.

Dramatisches 13. 17. 37. 43 f. 56 f. 119. 139. 334. 426. 455 f.
Drances 370. 442.
ἔκπληξις 454 ff.
ἔκφρασις 76. 389 f.
ἔλεος 456 ff.
ἐνάργεια 355, 1. 459.
Ennius 26. 180. 188. 198. 460, 1. 461. 468, 1.
Entrückung 57, 3.
Etrusker 175. 265 f. 413.
Euander 174. 262. 281 f. 408. 448.
Euphorion 18.
Euripides Andromache 105. Bakchen 181 f. Helena 84, 4. Herakles 180. Medea 130 ff. Orestes 48, 1. Philoktet 8 f. Protesilaos 181. 182, 3. Troades 49.
Euryalus s. Nisus.
εὐσύνοπτον 445, 1.
Exposition 367 ff.
Fama 298. 373.
Fatum 286 ff.
Faunus 172, 2.
furta 250, 1.
Gebete 413 f.
Gleichnisse 202, 1. 246. 350.
Götter 163 f. 283 ff. 324 ff. 376 f.
Griechen 9 f. 413.
Gründungsgeschichten 84 f. 384.
Harpyien 110 f.
Helena 45 ff. 77.
Hellanikos 24, 2. 30 f. 57, 1; 2. 62.
Historiker 31, 1. 327 f. 334. 459 f. 463 ff.
Homer von Virgil imitiert 75. 94 ff. 107 ff. 144 ff. u. pass. — Boiotie 396. Zweikampf des Paris und Menelaos 226 ff. 314 f. Aphrodite und Helena in Γ: 185. Dolonie 212 ff. 438 f. Teichomachie 219 f. Schildbeschreibung 392, 1. Rüstung des Achill in Τ: 225, 1. Theomachie 52. Zweikampf des Hektor und Achill 230. Leichenspiele 144 ff. Traum der Penelope in δ: 184. Kalypsolied 374. Nekyia 428 f. 433. — H. und die Überlieferung 243 f. 369. — Schlachtschilderung 189 ff. Verwundungen 202 f. Erotik 116. Götter 293 ff. 470 f. Handlung 312 ff. Motivierung 330 f. Einführung der Personen 369 f. Erzählung 349 ff. Objektivität 364 f. Icherzählung 22. 351. Gespräche 397 ff. Rede 407. Bitten 412 f. Monolog 419 ff. Komposition 215, 2. 446.
Horaz 237. 242, 1. 260. 283, 1. 388, 1. 454, 1. 455. 463. 464, 1.
Icherzählung 3 f. 14. 20. 21 ff. 41. 46. 52. 350 f.
Jarbas 371. 378. 414.
Imitation, mißlungene 252, 1.
interea 381, 2.
Iris 292. 300 f.
Julus 152 ff. 213, 1. 219, 1. 261.
Juno 93 ff. 288, 3. 292.
Juppiter 286 ff.
Justinus 117, 1.
Juturna 241. 369.
Kallimachos 129 ff. 258. 282, 1. 355, 1. 363. 365. 388, 1.
Kleanthes 464, 1.
κωφὰ πρόσωπα 400 f.
Kriegslist 36 f.
Landvolk 186, 1.
Laokoon 12 ff. 66 ff.
Latinus 170 ff. 273.
Lavinia 369. 448.
Ligurer 266.
Livius 31, 1. 219, 1. 220, 1. 295, 2. 327 f. 334. 463, 1. 476, 2. 477.
λόγος 301 f.
Lucrez 468.
Lutatius 102, 2.
Lykophron 88. 109, 2.
Magie 137 f.
Mater Magna 58.
Mercur 301 f.
Mezentius 175. 177. 205. 207 ff.
μιμητικόν 380, 2.
Mondschein 24 f.
Monolog 46. 133 f. 419 ff.

Musen 237.
Mythos 235. 238, 1. 243, 5. 462, 1.
Nacht 339. 378.
Naevius 113 f. 378. 468, 1.
Nautii 101.
Nisus und Euryalus 149. 212 ff. 262 f. 438 f.
Odysseus 109.
Ortsbeschreibung 246. 377, 1. 390 f.
Ovid 86, 1. 113, 1. 115, 2. 130 ff. 153, 1. 187 f. 381, 2.
Pacuvius 44, 1.
Palinurus 141, 1. 453.
Palladium 101.
Pallas 174. 211 f.
Panthus 33 ff.
Pathos 43 f. 104 f. 110, 1. 117 f. 393. 416 ff. 421. 424. 456 ff. 478 f.
pax deum 125.
Penaten 34 f. 40, 2. 99.
Penthesilea 194 f.
Personen, Einführung und Durchführung 369 ff. 442 f.
Philetas 115, 2.
Phryges 413.
Phylarch 459 f.
Polydorus 102 f.
praeiudicia 387.
πρέπον 469 ff.
Priamus 39 ff. 44, 1.
Prodigien 88 f. 108. 309 f.
Properz 116, 1. 297, 1.
Prophezeiung 61 f. 98 f. 387 f.
ψυχαγωγία 454 f.
Quintus von Smyrna 8. 20. 28, 1. 39. 42 f. 53. 63—77. 195, 2. 388, 1. 389 f.
Segesta 143. 162 f. 338.
Selbstmord 135 f.
Seneca 270. 272. 288. 302.
Servius[1]) 45. 168, 1. 171, 1. 242 f. 255, 4. 351, 1. 416.
Sextus Empiricus 454, 1. 464, 1.
Siebenzahl 342, 2
Sinon 8 ff. 64 ff. 77 ff.
σιωπώμενα 386 f.
Somnus 300.
Sophokles 54. 130 ff.
Stesichoros 57, 3.
Stoa 272. 285. 288. 295. 302. 325. 464, 1.
Strabon 243, 5. 463, 1. 464, 1.
συμμετρία 352 f. 495.
σχηματισμός 415.
Tarchon 224, 1.
τελευτή 426.
Theokrit 158. 282, 1. 363. 388, 1. 406.
Thukydides 224, 1.
Tiber 358.
Tibull 216, 1.
Timaeus 29. 114, 1.
Tolumnius 226, 3.
Treulosigkeit der Feinde Roms 10, 1.
Trompete 192.
Tryphiodor 39. 51. 53. 63. 66. 77—80. 343, 1.
Turnus 171 ff. 184 f. 196 f. 205. 207 f. 225, 1. 273.
Tzetzes 12.
ὑψηλόν 469 ff.
Valerius Maximus 10.
Variation des Ausdrucks 359, 1.
Varro 35, 3. 90, 1. 101. 113, 1. 292, 1.
Venus 47. 70. 96. 471.
Viergespann 197.
Winde 374.
Wunder 303 f.
Zuschauer 157.

1) Unter diesem Namen habe ich, wo auf die Unterscheidung nichts ankam, sowohl den mit Unrecht so genannten 'interpolierten' wie den kaum mit besserem Rechte so genannten 'echten' Servius zitiert.

2. Stellenregister.

Aeneis
I 440 f.
1—35 368
1—7 425 f.
11 239, 1. 291
12—49 93 ff.
18 288
34—156 313. 374
39 f. 416
50—83 72 ff.
60 ff. 289
78 ff. 292
84—123 74 ff. 319. 389 f.
92 369
92 ff. 473
94—101 421
106 f. 75
126 f. 292
148—156 202, 1
159—169 390
188 332
208 f. 269
223—304 378
227 289
229—296 287
263 265, 2
267—274 153
297—304 324, 1
302 ff. 301
305 f. 361
327 ff. 305
343—368 117, 1
367 f. 468, 1
372 305
382 96
393—400 309
407 f. 96
426 395
441—632 316
454 329
466—493 391 ff.
474—478 355, 1
498—504 118, 1
535 340, 4
561 134, 2
579—587 381, 3
580 f. 119, 1
588—593 120, 1
597—610 283 f.
661 265
683 f. 387
689 400
740—746 475
755 f. 342 f.

II 2 ff.
13—20 21 f.
25 ff. 64, 1
34 18, 2
40—56 12 ff.
57—198 8 ff. 64 ff.
158 11, 2
199—233 15 ff.
201 18
202 18, 1
225 ff. 20
234—249 21
235 66
242 ff. 310
250—267 21 ff.
255 24
256 f. 23, 2
265 21, 1
268—297 26 ff.
314 ff. 32
318—369 33 ff.
354 32, 2
370—433 36 ff.
374 418
429 35, 2
434—505 39 ff.
457 343
483 ff. 41, 1
506—566 41 ff.
526—532 205, 1
557 f. 44, 1
567—588 45 ff.
581 f. 48, 1
601 ff. 49 f.
604—618 50 ff.
619 f. 53 f.
632 f. 70
634—678 403
634—704 54 ff.
721—795 57 ff.
776—789 404
796—804 62
808 62, 1

III 81 ff. 340 ff. 351
1—12 356
13—18 104, 1
19—68 102 ff.
69 ff. 104, 2
89 98
147—178 99. 306 f.
172 ff. 305, 1
173 f. 307
183 308
209 f. 377, 1
210—269 110 f.
255 ff. 89
261 ff. 310
274 f. 99, 2
278—288 99 f.
294—355 105 f.
312 106, 1
348 106, 1
374—462 95, 1
375 f. 287, 1
379 f. 107, 1
388—395 91 f.
435—440 95
475—481 106, 1
493—505 423
500 86, 1
570—654 109 f.
570—582 477
626 395
712 f. 93, 1

IV 113 ff. 373. 427 f.
1—89 337

6—55 124, 2
31—49 412
50 125
63 f. 309
64 126, 1
65 ff. 126, 2
68 f. 280, 1
90—128 378
110 f. 288
160—168 127 f.
165 ff. 354
173—222 373
198—218 314
204 238, 2
206—218 414
222—237 400
222—258 301
279 f. 305
300 ff. 280, 1
305—330 130. 417 f.
322 114
333—361 121, 1
337 418, 2
351 ff. 386
365—387 131
416—436 131
416 382
421 ff. 131, 2. 386
427 243, 4
452—473 309
478—521 136 f.
483—491 138, 1
534—552 128, 1. 132
554—581 314
590—629 132
620 132, 2
638 f. 137
646 f. 139, 2
651—662 133
696 289, 1

V 140 ff. 344 f. 439
8—31 142, 1
35—41 352
37—41 162, 2
56 142. 325, 2
75 476, 3

82 f. 86
104 f. 361
114—285 147 ff. 156 f.
291—361 149. 157 f.
353 ff. 149, 1
362—484 149 ff. 158 f.
389—400 328
400 ff. 321
485—544 159 f.
491—499 150
521 159, 1
522—534 160 ff.
553—603 152
604—745 317
626 141, 1. 342 f.
646—662 306
665 332
691 f. 269
704 101. 243
725 272, 2
727 270
730 f. 265, 2
754 476, 3
757 162
779—826 440, 1
843—851 411

VI 391. 397, 1. 428 f. [433 f. 437
1 444
5—11 349. 357
14—41 314
20—33 391 ff.
34 332
36 370
40 f. 353, 1
103 ff. 270
162—178 362, 1
173 239, 1. 291
187 ff. 421
212—235 348 f.
337—383 458
338 141, 1
343 ff. 387. 444
385—410 318 f.
518 23, 2. 77
620 462

703 381, 2
710 401
718 270
756—886 431
766 153, 1
806 f. 270
835 367
883 ff. 367
890 ff. 353, 2. 429

VII 435 f.
1—4 448
10—24 109
10—20 395
37—44 384
37—41 237, 3
48 238, 1
58—67 309
81—101 172, 2
96—101 172, 3
107—129 88 f.
116 261
141 ff. 308
170—194 390, 3
195 f. 331 f.
287 292
293—322 178
293 f. 287, 1
341—405 180 ff. 400 f.
345 263
357 264
359—372 414
406—474 183 ff.
421—426 414
428 286, 2
444 184, 3
475—539 186 ff.
563—570 246
591—600 170
622 180
623—640 349
645 f. 237, 3
647—817 359, 2. 396. 432
785—792 391, 1

VIII—X 379 ff.
VIII 437 f. 475

1	192, 1
13 f.	416, 2
29	271, 1
31—65	307
42—49	90 f.
46	91, 1
86—101	357 f.
131 ff.	271
337—361	390 f.
455 f	360
485 ff.	209. 266
520—540	319
524—529	309
547 ff.	443
560—567	408
626—728	359, 2. 391 ff.
	[431, 3
731	199
IX	375
1—24	314
1 ff.	380
40 ff.	385
67—76	220, 2
77 ff.	385
79	237, 1
80—106	351, 1
82	238, 2
94 ff.	288
110 ff.	304, 1
136 f.	416, 2
140	423
172 f.	385
176—592	212 ff. 438 f.
184 f.	300
217	382
224	376
263—280	152
275—280	261, 3
311	152, 1
367 ff.	171, 1. 332. 376
387 f.	366
446 ff.	365
468 f.	345 f.
475—497	281. 283
500 ff.	263, 1
503—818	217 f.
544—789	216 f.
544—566	204
548	200 f.
576—580	202
582	201
591	238, 2
598—620	417
603—613	219, 1. 266
621—658	219
630 f.	309
672—690	252 f.
705	198
816 ff.	358
X	
1—117	290 f.
1	380 f.
28 f.	415
42—62	415
63—95	415
67 f.	93
78	243
118—908	221 ff.
146 f.	381 f.
148—156	358. 382
159—218	382, 1
166—212	432, 2
238 ff.	221. 386
255	413
290—298	224, 1
310	221, 2
362—368	194. 222, 2
369—378	411 f.
428	205
439	369
482	200
496 ff.	206
501 ff.	205. 364
506	199
507 f.	367
518 ff.	206, 2
524—529	411
537—541	201
539 f.	205
571	197, 1
604 f.	358
632	288
645—652	196, 2
668—679	280. 421
689	330
700 f.	205
722	201
736 ff.	210
742 ff.	209, 2
773 ff.	205. 243, 4
817	200
827 f.	205
XI	429 f. 441
1	381
14—28	437
35	333
42—58	417
122 f.	370
149—182	281 f.
182	361
243 ff.	358
302—335	170
316—323	243
410—444	419
429	226, 3
445—611	379, 1
447 ff.	320
498 ff.	321
522—915	223 ff.
537—584	409
539—584	211, 1
586	58 f.
593 f.	387
597—875	194 ff.
644 f.	201
661 f.	194
677—689	201
716 f.	266
732—740	265 f. 413
741—758	204. 224
768—777	201
778 f.	327
779	205
781 f.	211. 264
790	286, 2
827	196
836—867	378

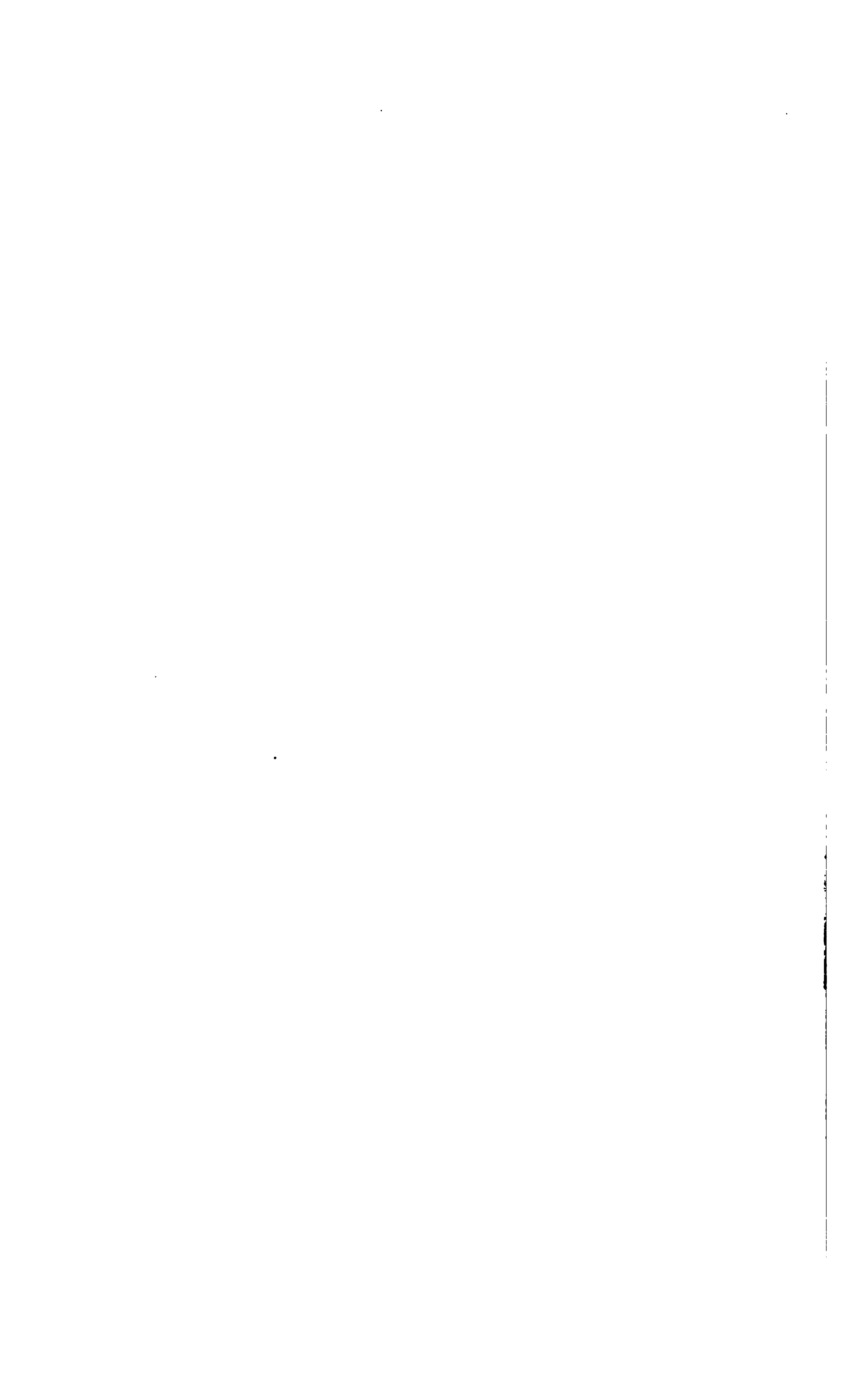
XII	225 ff.
19—45	172, 3. 412
31—106	225, 1
110 f.	271
113—327	315 f.
114 f.	361
134—160	378
134 f.	366
162	197, 1
189—194	153, 1
216—327	225 ff.
223	228, 1
306	198
319—323	203
324—332	228 f.
333—429	229. 303 f.
435—440	272
439	465
503 f.	290
505—553	217
631 ff.	305, 2
697—952	230 ff.
707 ff.	476
725 ff.	289, 2
735	336
792	292
819	289
872—884	422
896—907	208
899 f.	476
931—938	208
950	204

Berichtigungen und Nachträge.

S. 35 Z. 15 v. o. lies Virgil statt er.
„ 60 „ 16 v. u. „ hätte.
„ 90 „ 20 v. u. „ *urbem*.
„ 96 „ 4 v. u. „ im.
„ 98 „ 18 v. u. „ Apollon.
„ 102 „ 10 v. u. „ *Polydorum*.
„ 102 „ 7 v. u. „ σὺν ἐμοί.
„ 104 „ 6 v. u. „ 2) statt 1).
„ 106 „ 3 v. u. „ Überarbeitung statt Überlieferung.
„ 126 „ 8 v. u. „ Apuleius.
„ 127 „ 7 v. u. „ ἄρ'.
„ 171 „ 10 v. o. „ XI.
„ 198 „ 11 v. u. „ 534 V.
„ 220 „ 13 v. u. „ Epinausimache.
„ 237 „ 20 v. o. „ IX.
„ 271 „ 6 v. u. „ 110.
„ 306 „ 2 v. u. „ 147.
„ 386 „ 17 v. u. „ 237.

S. 10 füge zu Valerius Maximus Z. 7 v. o. die Anmerkung: 'nach Liv. XXII 48'.

S. 34 f. war zu verweisen auf Georgii, Die politische Tendenz der Aeneide Vergils, Stuttg. 1880, S. 13 f., wo ich nachträglich die gleiche Auffassung von Virgils Erzählung ausgesprochen finde.

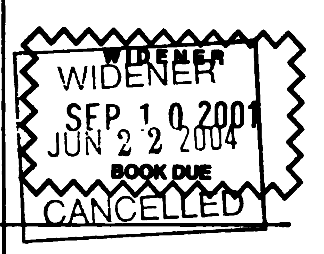









3 2044 014 281 653


WIDENER
WIDENER
SEP 10 2001
JUN 22 2004
BOOK DUE
CANCELLED

